

N. S. a. XXIV. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1971

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1971

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Comitato direttivo:

Prof. FRANCESCO BRANCIFORTI - Prof. QUINTINO CATAUDELLA - Prof. CARLO MUSCETTA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XXIV. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1971

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

DOMENICO TANTERI, *Lettura delle « Paesane » di Luigi Capuana* . . . pag. 1

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

ROSARIO ANASTASI, *Giovanni d'Euchaita e gli σκεδικοί* . . . » 61

GIUSEPPE SPADARO, *Il teatro cretese* . . . » 70

NOTE E DISCUSSIONI

PAOLO MANGANARO, *Weber visto da Jaspers* . . . » 93

RASSEGNA di libri di filologia classica, a cura di Q. CATAUDELLA . . . » 102

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania . Telefono 226242

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 2500; abbonamento annuo L. 4.500. Un fascicolo arretrato L. 4000; annata arretrata L. 8000. Estero aumento del 50%. Versamenti su c/c N. 16/5542 intestato a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

LETTURA DELLE « PAESANE » DI LUIGI CAPUANA

I

Nel 1894 Capuana riunì le sue novelle di ambiente paesano (pubblicate negli anni precedenti in giornali, riviste e libri) in un unico volume¹, che intitolò appunto *Le Paesane*².

Le venti novelle di cui consta la raccolta erano state composte nell'arco di quasi un undicennio (la prima è del maggio 1881, l'ultima del gennaio 1892): undici anni nel corso dei quali la poetica (e, più in generale, l'ideologia) di Capuana su-

¹ Restano escluse solo due novelle (che per altro, in realtà, rispecchiano un'ispirazione diversa da quella che informa le *Paesane*): *L'ideale di Piula*, pubblicata dapprima sull'« Illustrazione Italiana » del 20 giugno 1880 e riapparsa quindi, con vari rimaneggiamenti, in diverse raccolte; e *Bagni di sole*, un bozzetto in forma epistolare compreso nella raccolta *Homo!* (1^a ed.), Milano, Brigola, 1883.

² Catania, Giannotta, 1894. La raccolta è divisa in due « parti », raccordate da un « intermezzo ». Oltre alle novelle vi è ristampata anche la commedia *Malia* (del 1891), in cui Capuana attua il proposito di « applicare a un'opera teatrale la stessa formola d'arte adoperata per le *Paesane* » (com'egli stesso dichiara nell'« avvertenza » premessa alla commedia [p. 298]).

Il testo di queste novelle presenta una storia piuttosto complessa e travagliata, essendo stato sottoposto a più riprese, dal Capuana, a un processo di revisione e di rielaborazione anche radicale (almeno nell'ambito stilistico). In questo senso, la redazione che ci è offerta dalle *Paesane* non rappresenta che uno stadio, un momento — sia pure il più significativo e felice — fissato nel corso di un processo evolutivo che ha i suoi inizi prima della pubblicazione del libro in esame, e continua dopo di essa. Oltre che nei periodici in cui le novelle venivano per la prima volta alla luce, le altre redazioni si trovano nelle seguenti raccolte: *Homo!* (1^a ed.), già cit.; *Homo* (2^a ed.), Milano, Treves, 1888; *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889; *Nostra Gente*, Milano-Palermo, Sandron, s.d. [ma 1915]; *Dalla terra natale*, Milano-Palermo, Sandron, s.d. [ma 1915].

bisce una profonda trasformazione (in questo periodo, in particolare, si svolge il graduale allontanamento dello scrittore dal naturalismo³). Appare quindi più che mai opportuno — al fine di individuare le linee di sviluppo dell'arte di Capuana e di coglierne il rapporto col divenire della sua poetica — esaminare le novelle secondo il loro ordine cronologico⁴.

1. Possiamo dividere le *Paesane*, secondo un criterio cronologico-bibliografico, in tre gruppi: 1) le novelle comprese in *Homo!* (1883¹), e riedite — con l'aggiunta di una nuova, che però va inclusa nel secondo gruppo — in *Homo* (1882²); 2) le novelle riprese da *Fumando* (1889); 3) le novelle passate nella raccolta direttamente dalle riviste in cui apparvero per la prima volta.

È vero che nessuno di questi tre gruppi presenta caratteri distintivi, comuni alle novelle che lo compongono, così spiccati che valgano a differenziarlo nettamente dagli altri: sia perchè le venti novelle furono scritte praticamente senza soluzione di continuità⁵; sia perchè un po' tutta la narrativa 'paesana' di Capuana è caratterizzata da una certa qual uniformità e quasi staticità di ispirazione.

³ Capuana passò, come è noto, dalla fervida e militante adesione alle teorie zoliane (che toccò il suo punto culminante negli anni immediatamente precedenti all'80), al polemico ripudio del naturalismo (che maturò negli anni intorno al '90).

⁴ Nella raccolta le novelle non sono disposte secondo quest'ordine; ma in calce a ciascuna di esse è indicata la data di composizione. Le difficoltà derivanti da qualche discrepanza tra queste indicazioni e quelle fornite dall'« indice cronologico » in appendice al volume, o comunque da qualche datazione manifestamente erranea, si possono superare, in generale, con l'aiuto della *Bibliografia di Luigi Capuana*, di G. RAYA (Roma, Ciranna, 1969), che ci dà notizia dei periodici in cui apparvero per la prima volta molte delle novelle.

⁵ Uniche pause, il 'salto' di quasi tre anni fra l'ultima novella di *Homo!* (*Mastro Cosimo*, del maggio 1883) e quella aggiunta in *Homo* (*Il prevosto Montoro*, del febr. 1886), e il breve intervallo fra quest'ultima e la prima di *Fumando* (*Fra Formica*, del dic. 1887).

Tuttavia, le cinque novelle che costituiscono l'apporto di *Homo!* (1^a ed.) alle *Paesane*⁶ hanno in comune alcune caratteristiche che le distinguono in qualche misura dalle successive. In esse l'azione ha una parte quantitativamente più importante; le situazioni drammatiche sono più frequenti e più intense; i caratteri dei personaggi, anche se in certi casi meno rifiniti, sono dipinti con tratti più energici e con tinte più vivaci; più netti e violenti sono i contrasti tra i personaggi e tra le situazioni. Possiamo riconoscere insomma, in queste novelle, lo stesso slancio che caratterizza in quegli anni (1881-1883), ancora, l'attività critica e culturale in genere di Capuana, e che si manifesta nell'entusiastica ammirazione per le novelle siciliane di Verga (che contribuirono notevolmente ad indirizzare lo scrittore mineolo verso la narrativa 'paesana') e nella foga delle generose e appassionate battaglie in difesa del verismo.

La prima novella che si offre alla nostra lettura, *Lo sciancato*⁷, si impernia sulla figura di Neli Frisinga, storpio banditore di Mineo, d'origine 'civile' ma ridotto in miseria.

Nelle pagine iniziali Capuana anzitutto raffigura il protagonista, con tratti caricaturali, nel suo aspetto esteriore (« Lungo, magro, aggrinzito, giallo da parere che avesse sempre addosso l'itterizia » [p. 24]), e quindi ce ne presenta, comicamente, la caratteristica più appariscente: la passione per l'« arte » del bandire.

Le note essenziali del carattere di Neli, le cogliamo invece quando il racconto comincia ad articolarsi e vediamo il personaggio immesso nell'azione, che è determinata dal contrasto tra lo *sciancato*, appunto, e un ricco vicino di casa, don Domenico, che, per ingrandire la propria abitazione, vorrebbe co-

⁶ *Lo sciancato, La mula, Comparàtico, Don Peppantonio, Mastro Cosimo.*

⁷ La novella è datata, in calce, « Mineo, 28 maggio 1881 ». Fu pubblicata per la prima volta sul « Fanfulla della Domenica » del 23 luglio 1882.

stringerlo a vendergli la sua catapecchia. In questo antagonismo si riflette il grande conflitto che da sempre oppone i poveri ai ricchi; ma non è questo l'aspetto che Capuana vuol mettere in rilievo; egli non ha nè la forza nè la volontà di osservare e penetrare la realtà nella sua sostanza economico-sociale; il suo atteggiamento verso di essa è di natura estetica, più che conoscitiva: la sua arte è sensibile agli aspetti più appariscenti, coloriti, bizzarri della realtà: dei personaggi lo interessano soprattutto le caratteristiche buffe o curiose; delle situazioni, gli sviluppi comici o grotteschi (talvolta con risvolti patetici o anche tragici); dei conflitti, il carattere di contrappunto, di gioco astratto.

Le connotazioni di ordine sociale ed economico sono del tutto marginali e si possono ricavare dalla narrazione solo grazie all'efficienza (quasi automatica, in questo caso) del metodo veristico, in virtù del quale lo scrittore è portato a registrare i vari fenomeni che cadono sotto la sua osservazione; e noi possiamo solo coglierle tra le righe della descrizione del misero pasto dello *sciancato* (« ... quattro bocconi di pane e un'acciuga, o un po' d'aringa coll'olio, e [...] due soldi di vino »), o della figurazione di « quel pagliericcio bucherellato e quella graticciata che scricchiolava appena egli faceva un movimento » (p. 28) (dove ciò che attira l'attenzione dello scrittore è soprattutto il pittoresco della scena); e conosciamo indirettamente la condizione sociale di don Domenico, dalle battute polemiche in chiave caricaturale di Neli, che si burla della sua « pancia grossa e piena zeppa di quattrini » (p. 26). Perfino la rassegnata considerazione del protagonista sulla condizione degli oppressi: « — Ma i poveretti, si sa, non possono aver fatta giustizia; chi ha quattrini compera anche questa! » (p. 29), così priva di fremito, di vibrazione, acquista nel contesto il sapore di un luogo comune.

Quello che c'è di vivo, nella figura dello *sciancato*, è il

tenace attaccamento alle sue « quattro mura », che non soltanto rappresentano materialmente l'unico punto fermo della sua esistenza, ma rivestono per lui un inestimabile valore affettivo; ed egli resiste alle insistenze dell'avversario con ostinazione non priva di furezza: « — Se don Domenico ha la pancia grossa e piena zeppa di quattrini, a me non fa nè caldo nè freddo. Un tozzo di pane me lo so guadagnare » (p. 26). Contro questa resistenza, indomabile con la persuasione e con la prepotenza, don Domenico può spuntarla solo col raggiro, ricorrendo alle arti seduttrici di comare Angela, che, avendo buon gioco contro la disarmata verginità affettiva della sua vittima, irretisce con le sue lusinghe lo sventurato e, fattasi sposare, raggiunge lo scopo di fargli vendere la casa ⁸.

Ma se lo *sciancato* è un vinto in partenza, predestinato ad essere umiliato ed offeso, la stessa comare Angela è, in fondo, una vittima della miseria: è il bisogno che la spinge a farsi strumento di inganno e di rovina nelle mani del ricco: in cambio della sua 'prestazione', infatti,

« ... tutti i giorni se ne tornava a casa ora coll'orciolino ripieno d'olio, ora con un po' di farina per farsi un piatto di lasagne, ora con quattro manate di pane o una bottiglia di vino » (p. 32).

⁸ Fatto insolito in queste novelle, dove, per lo più, il protagonista campeggia solitario e gli altri personaggi restano in ombra o s'illuminano solo di luce riflessa, la figura di comare Angela ha uno spicco particolare. Lo scrittore ci mostra in tutte le sue modulazioni e sfumature l'arte con cui questa attrice consumata riesce ad insinuarsi nel cuore dello *sciancato* e a carpirne la buona fede. Si noti la maestria con cui è toccata la corda patetico-sentimentale nella scena della simulata ritrosia: « — No. Non voglio ricominciare. Fareste come quell'altro.... No, no! Io, io soltanto, so quante lagrime mi è costato quell'infamaccio! Sono così stupida che se prendo affezione a uno... » (p. 34); e la sfumatura di leziosa civetteria, suggerita, più che espressa, nell'atteggiamento della donna: « — Fareste anche voi come maestro Paolo il saponajo, — ripeteva comare Angela a testa basa, dondolandosi » (ivi); e l'efficacia agghiacciante della battuta in cui si rivela l'ipocrisia cinica della calcolatrice: « — Non l'ho fatto per la mantellina, — ella disse a don Domenico, — ma per affezione alla sua famiglia. Il maggior sacrificio è vedermi dinanzi quello sgorbio giallo che mi fa rivoltare lo stomaco » (ivi).

Una volta consumato e perfezionato il « tradimento » ai danni dello *sciancato*, la novella è virtualmente conclusa; la catastrofe finale precipita rapidamente: il tapino, abbandonato dalla moglie, costretto a vivere solo, in un tugurio, muore di crepacuore alla vista della sua casa in demolizione.

Lo strazio del protagonista è reso, in complesso, con sobrietà di toni; ma va rilevata una qualche insistenza sulla nota patetica⁹ e un certo gusto compiaciuto del macabro, con cui lo scrittore indugia sui particolari raccapriccianti di « quel cadavere rattappito, inzuppato d'acqua e intriso di mota » (p. 36).

Nella seconda novella, *La mula*¹⁰, il motivo economico è più scoperto che non nella precedente. L'ossessione della roba, della proprietà, simboleggiata dalla mula, è così radicata nell'animo di don Michele, agiato contadino proprietario, da condizionarne ogni gesto, ogni sentimento, ogni pensiero, da determinarne il carattere fino a stravolgerlo e disumanarlo; e il tono morale della novella è caratterizzato da questo capovolgimento di valori, dalla degradazione e dallo snaturamento dell'umanità, dalla preminenza dell'animalità.

La brutalità, appunto, che impregna l'atmosfera in cui sono immersi i personaggi, costituisce la nota dominante del carattere del protagonista, il quale con violenza bestiale, e come bestie, tratta le persone: la serva, il garzone, la moglie; mentre qualche tratto umano, addirittura gentile, egli ritrova solo quando si occupa della sua mula. Questa, viceversa, acqui-

⁹ Si noti il parallelo piuttosto artificioso che vorrebbe suggerire l'identificazione, quasi la consustanzialità, dell'uomo con la casa: « Ogni colpo di piccone se lo sentiva rintonare nel cervello; a ogni sasso che volava via sentiva strapparsi un brandello di viscere » (p. 35).

¹⁰ La data segnata in calce è « Mineo, 20 gennaio 1892 »; ma si tratta evidentemente d'un refuso: si vedano le due edd. di *Homo*, dove la novella è datata dal 20 genn. 1882 (nell'« indice cronologico » è assegnata all'81). Apparve per la prima volta, col titolo *Don Michele*, sulla « Domenica Letteraria » del 5 febr. 1882.

sta i caratteri di un essere umano :

« La mula [...] voltava la testa verso di lui, quasi domandasse aiuto, poverina, con quelle orecchie stracche stracche e quegli occhi dolenti » (p. 50);

« La mula [...] scuoteva la testa e pareva rispondesse che più non le importava di nessuno e di niente » (p. 59).

Questa antitesi, con inversione dei valori, tra umanità e animalità, genera un vivo effetto di contrasto, che diventa particolarmente efficace quando i due poli sono accostati:

« Don Michele diè una pedata al ragazzo e gli strappò di mano la fune della cavezza.

— T'ingegni, eh? di farmi patire quarant'onze di mula! Non mi tengo per don Michele, finchè non ti avrò scorticato vivo con le mie proprie mani!

E accarezzava la mula, palmandole la pancia, accomodandole il ciuffo sulla fronte, passandole la mano sulla schiena.

— Che hai, bella bellina? Perchè non vuoi bere? » (p. 49).

Tutta la novella, del resto, è ricca di contrasti, anzi è strutturata proprio sul contrasto tra la moglie e la mula¹¹, che acquista quasi un carattere di contrappunto, con corrispondenze simmetriche tra i due termini antitetici: la donna e la bestia cadono contemporaneamente ammalate; ma per don Michele la mula rappresenta un capitale vivente (« quarant'onze di mula! », è il suo ritornello), e quindi per essa si tiene addirittura un consulto, « perchè quattr'occhi veggono meglio di due » (p. 51); in donna Carmela, invece, don Michele vede solo un peso morto; ciò che vale, le ottocent'onze di dote, gli resteranno in qualun-

¹¹ Non a caso in *Nostra Gente* la novella sarà intitolata appunto *La moglie e la mula*.

que caso; e quindi, « di chiamare il medico per la moglie non se ne discorreva neppure ») (p. 52):

« Don Michele continuava a guardare la mula, quasi avesse voluto risanarla con gli occhi e col fiato; alla moglie disse soltanto:

— Cercate d'ammalarvi pure voi! Così la festa sarà completa » (pp. 50-51);

e, rivolgendosi a donna Carmela, impreca: « — Cristo, di lassù, vede la mula e non vede voi, non vede! » (p. 53).

Strettamente connesso con questo contrasto estetico-strutturale si delinea l'altro, estetico-psicologico, tra don Michele e la moglie, la quale, con la sua indole mite, dimessa e rassegnata, contribuisce a far risaltare i tratti del carattere del protagonista. E la figura di don Michele, invero, con la sua spietata durezza, con la sua brutale violenza, con la sua cinica istrioneria ¹², con la terribile empietà delle sue imprecazioni ¹³, giganteggia su tutta la scena della novella.

Il tema di *Comparàtico* ¹⁴ — che richiama, per certe situazioni, le verghiane *Jeli il pastore* e, soprattutto, *Pentolaccia* ¹⁵ —

¹² Di cui dà un saggio, per esempio, con la commedia della disperazione che recita davanti alla moglie morente per indurla a far testamento in suo favore.

¹³ « — Cristo, tu ce l'hai proprio con me! [...] Ah, fecero bene a inchiodarti in croce! Se mi fossi trovato fra i giudei, io li avrei aiutati a calcarti meglio quei chiodi! » (p. 49).

¹⁴ « Mineo, 16 luglio 1882 ». La novella — apparsa per la prima volta sulla « Cronaca Bizantina » del 16 sett. 1882 — è lo sviluppo narrativo della « leggenda » in versi *Lu Cumpari*, composta dal Capuana intorno al '68 e spacciata per popolare al Vigo, che la pubblicò nella sua *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* (Catania, Galàtola, 1870-74; e sarà rielaborata, a sua volta, nel dramma vernacolo *Cumparaticu* (in *Teatro Dialettale Siciliano*, vol. III, Palermo, Reber, 1912).

¹⁵ Numerose sono le analogie e le corrispondenze di motivi tra quest'ultima novella — apparsa nel 1880 in *Vita dei campi* — e *Comparàtico*: l'opposizione del padre (nella novella capuaniana, della madre) del protagonista alle nozze; il vincolo di comparatiko tra il drudo e il marito della donna; il modo repentino con cui viene rivelata all'ingannato la realtà nota a tutti. Ma non si può parlare di imitazione da parte del Capuana, dato che questi motivi erano presenti già nella « leggenda » in versi, ben nota al Verga, il

è quello, quasi topico nella narrativa veristica d'ambiente siciliano, dell'infedeltà coniugale vendicata col sangue dal marito ingannato e disonorato.

Il meccanismo dell'azione scatta allorchè il padre di Janu, il quale fino allora era rimasto ostinatamente sordo alle chiacchiere della gente, ribadisce con veemenza, in punto di morte, le sue accuse contro Filomena. Allora finalmente Janu apre gli occhi, e dopo aver ucciso, in un impeto di furore, il piccolo Pietro, figlio degli adulteri, truccida i due amanti abbracciati nel suo talamo.

L'elemento *tragico*, che è assente, per lo più, dalle *Paesane*, o si presenta intrecciato e compenetrato con quello *comico* (dando spesso luogo al *grottesco*), appare invece dominante in *Comparatico*; ma, lungi dall'attingere le alte vette della grande tragedia, si risolve essenzialmente nel truculento delle scene di sangue, truculento che il velo di reticenza steso dallo scrittore sugli atti omicidi non vale a riscattare: chè se il Capuana si astiene dal rappresentare direttamente il massacro del bambino, neutralizza poi la sua discrezione, traendo pretesto dall'associazione analogica tra il vino e il sangue, per ritornare sulla scena

quale, anzi, in una sua lettera del 24 sett. 1882 all'amico (riportata da L. e V. PERRONI, *Storia de "I Malavoglia"*, parte seconda, in « Nuova Antologia », 1^o apr. 1940, p. 250), dichiarava: « Quello [*Lu Cumpari*] è un piccolo capolavoro, e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te ». Di questa ammissione, poi, si gloriò Capuana nelle epistolari *Note autobiografiche*, vergate per il Cesareo in data 17 febbr. 1884: « Una di queste leggende ha avuto la fortuna di suggerire al Verga la prima idea delle sue novelle campagnuole, come mi ha confessato e scritto più volte lui stesso: è quella intitolata "*Li Cumpari*" [*sic*] » (lettera pubblicata da L. SPORTELLI in *Luigi Capuana a G. A. Cesareo. 1882-1914*, Palermo, Tip. Valguarnera, 1950, p. 37). Per altro, come giustamente osserva P. ARRICHI (*Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, pp. 358-59), Capuana riprende il suo componimento in versi « pour en faire un récit en prose — et en prose naturaliste — présenté cette fois comme un *document humain* », solo dopo che « son ami Verga a donné l'exemple »; e resta confermato, quindi, che « c'est le succès de Verga qui amène Capuana à traiter de préférence des sujets analogues ».

con una sorta di compiacimento estetizzante (e il gusto coloristico che informa il passo avvalora la nostra opinione):

« Quel liquido rosso gli richiamava in mente l'altro sprizzato al sole sulle verdi zolle di Pudditreddi dalla testina del bambino, sotto i colpi della zappa » (p. 235);

e se sorvola sullo sgozzamento dei due amanti, ci dice però, subito dopo, che « quella notte Janu Pedi aveva *scannato* moglie e compare » (p. 238), rendendo, col vocabolo da noi sottolineato, tutta la selvaggia violenza dell'atto.

Quanto ai personaggi, non hanno certo una statura da eroi tragici: non il bambino, che ha soprattutto la funzione di introdurre nel racconto un elemento patetico e struggente, e di dar risalto, per contrasto, al furore di Janu; nè Pietro (il compare 'traditore'), il cui carattere resta piuttosto sfocato e in secondo piano; nè lo stesso Janu, che ha un che di torpido, di ottuso: tardo a convincersi della realtà dei fatti, quando finalmente se ne rende conto, scatena con furia cieca la sua violenza. La personalità più forte e coerente è quella di Filomena, verso la quale il marito, soggiogato dal suo fascino ha, almeno nella prima parte della novella, un'attitudine passiva; ed anche nei confronti dell'amante la donna assume una posizione di superiorità ¹⁶.

Sotto l'aspetto formale, la novella ha una struttura prettamente drammatica, che si estrinseca nelle numerose e lunghe sequenze dialogiche, in cui le battute si susseguono fitte, senza interruzione, e anche nel taglio dei paragrafi in cui è partita la novella, che sembrano rappresentare le scene di un'ideale sceneggiatura e prefigurare la rielaborazione teatrale che dello

¹⁶ Lo deride, per esempio, non senza una punta di sprezzante sarcasmo, per le sue ubbie superstiziose: « — E siete un uomo? Ah! Ah! » (p. 226).

stesso soggetto Capuana farà effettivamente qualche decennio dopo ¹⁷.

Don Peppantonio ¹⁸ apre la serie dei bozzetti dedicati alla rappresentazione di tipi originali, colti da Capuana con occhio curioso ed acuto nel suo mondo paesano e scolpiti a tutto tondo, che, in complesso, rappresentano — a nostro parere — il meglio della raccolta.

La novella è quasi del tutto priva di intreccio narrativo ¹⁹: ci si presenta piuttosto come un *collage* di istantanee che, fissando il personaggio in varie attitudini e situazioni, illuminano successivamente i diversi aspetti del suo carattere, e ce ne offrono, nel loro complesso, un ritratto compiuto e rifinito.

Anche se don Peppantonio ci viene presentato in chiave esteriormente comica, con tratti caricaturali, la sua umanità è ben lontana dal cristallizzarsi nella rigidità della macchietta. È vero che è un po' lo zimbello degli altri contadini e, soprat-

¹⁷ In questo lavoro — *Cumparaticu* — la tensione drammatica della novella si allenta e si stempera in quattro atti fiacchi e stiracchiati: contribuiscono a questo allentamento l'inserzione di elementi comici e la *contaminatio* del tema principale col motivo della *truvatura* (che ha un felice sviluppo in un'altra novella della raccolta, *Gli scavi di mastro Rocco*); inoltre, il siciliano usato nel dramma, risultato, spesso, d'una meccanica trasposizione in dialetto di vocaboli, costrutti, immagini originariamente concepiti in italiano, appare artificioso e talora stucchevole. Più intenso e concentrato che non nella novella e — tanto meno — nel lavoro teatrale, ci appare il dramma nell'originaria « leggenda » in versi, cui il ritmo serrato, a scatti, e la rude vigoria delle immagini conferiscono un tono di fosca tragedia.

¹⁸ « Roma, 27 dicembre 1882 ». Fu pubblicata per la prima volta sul « Fanfulla della Domenica » del 31 dic. 1882. Nel testo che si legge nelle *Paesane* è inserito un brano inedito.

¹⁹ L'ampio brano inedito inserito al centro del testo delle *Paesane* modifica in maniera sostanziale la struttura della novella, accentuandone il carattere 'ritrattistico': la vicenda di Tegònia, che già nella redazione primitiva era, in sè, alquanto tenue e secondaria ed aveva piuttosto, nell'economia del racconto, una funzione 'illustrativa', contribuendo a caratterizzare la personalità di don Peppantonio, ora viene drasticamente relegata in una posizione marginale e spezzata in frammenti, tutti decisamente orientati e quasi polarizzati verso il protagonista.

tutto, dei 'civili' sfaccendati che si riuniscono nella farmacia ²⁰; ma è tutt'altro che uno zimbello passivo; che anzi la nota dominante di questa figura scontrosa, bisbetica e un po' arcigna, e pur generosa, è proprio il suo carattere polemico ed irruente, in virtù del quale egli reagisce energicamente, senza peli sulla lingua — anzi sulla « linguaccia » che « lasciava il bollo, come un bottone di fuoco » (p. 163) —, ad ogni provocazione; rimbecca mordacemente i suoi motteggiatori; impreca contro i rappresentanti del potere politico (visti nella loro funzione oppressiva e vessatoria di impositori ed esattori di tasse); e non risparmia le sue frecciate neanche a Domineddio ²¹.

Sotto questa corteccia ruvida e aspra, poi, si cela, come abbiamo accennato, una natura intimamente sensibile e generosa ²², che si manifesta nella cura amorevole con cui questo burbero benefico alleva Tegònia, la trovatella raccolta e adottata a malgrado della sorella, arida e gretta; nell'intenerimento che mitiga le rampogne, in occasione dell'idillio tra la fanciulla e Pietro; e nello schianto che prova per la fuga di Tegònia.

La novella si conclude, appunto, come tante altre della raccolta, con la patetica fine del protagonista, che muore di crepacuore ²³.

²⁰ La figura di don Peppantonio si muove e acquista risalto sullo sfondo di un ambiente ridanciano e beffardo, di cui il canonico Stuto e Vito (il garzone della farmacia) non sono che i portavoce.

²¹ Si veda, per esempio, l'immaginario diverbio (che meriterebbe di essere riportato per intero) tra don Peppantonio e il Signore, in cui il protagonista, con briosa foga polemica dissacrante e demistificante, oppone alla 'comodità' della condizione di Dio, le reali sofferenze e la dura condizione degli uomini sulla terra (cfr. pp. 172-73).

²² Una natura aperta anche a slanci di solidarietà sociale: « — La povera gente muore di fame come le mosche; se uno ha un boccone di pane oggi, non è certo di averlo domani.... » (p. 176).

²³ In questo finale improvvisamente triste, il tono si fa, in crescendo, sempre più struggente, fino a culminare nel contrasto, quasi melodrammatico, tra la morte di don Peppantonio e la felicità, inconsapevolmente cinica, di Tegònia: « E mentre egli moriva, colei ch'era stata da lui raccolta appena nata — avvoltolata fra due cenci, dietro la

Anche in *Mastro Cosimo*²⁴, come in *Comparatico* ed altrove nella raccolta, i sentimenti che costituiscono la molla della vicenda sono il senso dell'onore e la gelosia.

Deus ex machina è l'ambiente paesano, pettegolo e maligno, che, con le sue dicerie, eccita nel protagonista questi sentimenti, insinuandogli nell'animo, già predisposto da un temperamento chiuso ed ombroso, il sospetto che la moglie, portinaia d'un monastero, se la intenda col sagrestano e col cappellano.

Gelosia e senso dell'onore, sotto questo stimolo assillante, diventano ossessione e finiscono con l'ottenere la mente di mastro Cosimo e con l'exasperare fino al parossismo la sua sete di giustizia riparatrice che, nella fase acuta dell'esaltazione, si traduce in smania frenetica di vendetta²⁵.

Ma mastro Cosimo, come tanti dei personaggi di queste novelle, è predestinato alla sconfitta; la sua sorte, come quella dello *sciancato*, è di restare umiliato ed offeso, anzi, per dirla con le sue parole, « cornuto e bastonato » (p. 41): non soltanto la sua ansia di giustizia rimane inappagata, non soltanto le sue velleità di farsela con le sue mani sono frustrate, ma proprio coloro che questa giustizia dovrebbero tutelare e garantire, cospirano contro di lui²⁶. Infine, quando, per supremo scherno, « la giustizia gli fu fatta con metterlo in gattabuia per ordine del sindaco » (p. 147), questo totale capovolgimento dell'ordine

porta grande del Monastero Vecchio, una fredda notte di gennaio, e poi allevata e cresciuta e amata come vera figliuola — mentre egli moriva, Tegònia [...] domandava sorridendo al suo Pietro: — Mi vuoi bene? » (pp. 177-78). Si noti l'accumulazione dei particolari commoventi, in cui si esprime l'insistenza dello scrittore sulla nota patetico-lacrimosa.

²⁴ « Roma, 10 maggio 1883 ». Pubblicata per la prima volta sul « Fanfulla della Domenica » del 13 maggio '83.

²⁵ Mastro Cosimo è ossessionato dall'idea fissa della scure, con cui vuol « radere la chierica » al cappellano (p. 140).

²⁶ Egli si domanda sconsolatamente: « — Dov'è la legge per tutti, se il cappellano si è preso mia moglie, e le monache e la madre badessa tengono il sacco al cappellano, e il brigadiere pure? » (p. 144).

morale che aveva ispirato tutti i suoi sentimenti e guidato i suoi gesti dà il colpo di grazia al suo equilibrio mentale e fisico; ed egli muore, in un accesso di delirio, con l'immagine allucinante della scure giustiziera fissa negli occhi e nella mente: « — Se campo, mi farà giustizia quella lì! » (p. 147).

Dal contrasto fra il tema, di per sè tragico, e la figura stessa del protagonista, rigido e meccanico come un burattino, in balia dei maldicenti e delle sue stesse passioni, impotente a soddisfare, in un modo o nell'altro, la sua ansia di giustizia, scaturiscono effetti grotteschi che conferiscono a tutta la novella un'intonazione tragicomica.

2. Nella seconda edizione di *Homo* (1888) Capuana aggiunse alle cinque che abbiamo esaminate finora (già comprese nella prima ed.), una sesta novella d'ambiente paesano: *Il prevesto Montoro* ²⁷.

In essa lo scrittore segue, con maggior coerenza e rigore, il procedimento che abbiamo già notato in *Don Peppantonio* e che potremmo chiamare della *illuminazione progressiva*: e il 'progresso', invero, nell'ambito di questa novella sostanzialmente statica e senza azione, è solo quello, inerente a questa tecnica, che si concreta nel succedersi dei tratti e delle pennellate con cui via via l'autore vien disegnando e colorendo il ritratto del protagonista e lo sfondo dell'ambiente in cui esso si muove.

In un bozzetto come questo, senza trama, senza sviluppo 'diacronico', vano sarebbe cercare una linea narrativa: è piuttosto la *raffigurazione* quella che qualifica e definisce la novella.

Il carattere del personaggio è già sinteticamente delineato

²⁷ Datata « Mineo, 16 febbraio 1886 » (e assegnata all'86 anche nell'« indice cronologico »), ma già apparsa, in realtà, sul « Fanfulla della Domenica » del 20 dic. 1885.

nelle righe iniziali:

« Verso l'Avemmaria, il prevosto Montoro arrivava in Casino sempre il primo, coi tasconi a cintola che gli si arrotondavano sotto la zimarra, pieni zeppi di scudi; e, per non stare in ozio, intavolava subito una partitina a toppa col primo che capitava; partitina alla lesta, per farsi la mano, intanto che gli altri amici non arrivavano » (p. 179).

Il prevosto Montoro, nella sua essenza, è tutto qui, con la sua natura candidamente epicurea, con la sua innocente passione 'mondana' per le carte. Nel seguito della novella Capuana non fa che sviluppare queste linee essenziali, arricchendo con sempre nuove pennellate e ritocchi il ritratto del personaggio, contemplato e quasi vagheggiato amorevolmente con sorridente ironia e trattato con bonaria canzonatura.

In queste condizioni, riesce difficile scegliere i passi più significativi: tanti sono i brani in cui la mano dello scrittore disegna con felice tratto umoristico e garbatamente caricaturale la figura del prevosto, o rende gustosamente l'atmosfera, il sapore schietto dell'ambiente, il Casino, in cui la sua personalità si espande e da cui trae umori vitali. Tutti questi elementi, tutti i particolari, nel loro insieme concorrono a caratterizzare e a colorire il quadro, ma, appunto per questo, nessuno di essi, singolarmente, è preferibile agli altri.

Tanto per limitarci a qualche esempio, citeremo il luogo in cui è resa (con espressioni felicemente intonate alla sua condizione di ecclesiastico) l'impazienza del prevosto nei momenti di pausa del gioco collettivo:

« ... per sgravio di coscienza, quasi quel quarto d'ora sciupato fosse peccato mortale, egli imbastiva nel suo cantuccio di tavolino una giocatina in partibus col compagno accosto, perchè le carte non gli si freddassero in mano » (p. 183);

e quello in cui è rappresentata la comica stizza che, quando la sorte avversa si accanisce contro di lui, egli sfoga contro « quell'infamissimo mazzo, riducendo ogni carta in minuscoli pezzetini » (p. 186); e l'esilarante scena finale, in cui vediamo il prevosto, ammonito dal vescovo, aggirarsi smanioso per il Casino, col cuore traboccante di risentimento contro Monsignore, che, forzandolo dall'astinenza, gli ha inflitto un vero supplizio di Tantalo:

« — Quest'anno non giuoco!... — rispondeva [a quelli che lo stimolavano], soggiungendo fra i denti: — per far piacere a Monsignore! [...] — Quest'anno non giuoco! — E fra' denti: — A Monsignore piace così! » (p. 191);

« Passando però accosto al tavolino dove gli altri si divertivano a toppa — per loro non c'erano Monsignori! ²⁸ — dava una sbirciatina, di sbieco » (ivi).

In una novella priva di intreccio come questa (in cui il tempo dominante è l'imperfetto, che proietta il quadro in un passato indefinito, astorico, extratemporale), anche se qualche raro spunto (segnato dalla comparsa del passato remoto) accenna ad articolare la rappresentazione, non si tratta mai, comunque, di episodi che abbiano una loro pur minima autonomia in quanto tali, ma solo di elementi accessori che vivono esclusivamente in funzione del protagonista, tutti tesi ad arricchirne e completarne la caratterizzazione col mostrarcelo in movimento. Così, per esempio, l'ultima scena ricordata, occasionata dall'intervento 'storico' di Monsignore, ha una conclusione che, reimmettendo il prevosto nella prospettiva della solita *routine*, ripristina la dimensione senza tempo in cui il suo statico carat-

²⁸ Si noti come in questa battuta *pensata*, in discorso indiretto, il rancore contro Monsignore acquisti una vibrazione di sdegno fremente, irresistibilmente comica.

tere vive artisticamente: cedendo presto alla tentazione, il protagonista incarica un giocatore, in tutta segretezza, di fare una puntata anche per lui; « ma avvistosi che il suo prediletto fante di cuori stava appunto contro il banco [...]: — Un momento! — urlò — Dieci scudi! » (p. 192).

3. Le dieci novelle già comprese in *Fumando* (1889)²⁹ e costituenti il secondo dei gruppi in cui abbiamo diviso le *Paesane* (gruppo a cui possiamo accomunare, per ragioni di ordine cronologico e per affinità di caratteristiche, l'ultima novella presa in esame) mostrano, ad una considerazione complessiva, un Capuana ormai padrone del suo mestiere: in confronto alle novelle del gruppo precedente, in esse la narrazione ci appare più fusa e distesa, di respiro più ampio; più ricca la gamma dei toni e la varietà dei temi e dei motivi; relativamente più frequenti, compaiono descrizioni di paesaggi e di interni, nonchè riferimenti storici e spunti folclorici.

Le tonalità accese, le tinte cariche che caratterizzavano le novelle di *Homo!* si fanno qui più discrete; le deformazioni caricaturali dei caratteri, i risalti eccessivi son qui smussati; i contrasti netti e talora stridenti vengono attenuati; i toni tragici, tragicomici, grotteschi, pur non scomparendo, tendono ad acquistare inflessioni più sfumate, patetiche (talora anche elegiache) ed umoristiche; ancor più tenui si fanno gli indizi rivelatori, in senso realistico, della condizione sociale ed umana dei personaggi, mentre l'atteggiamento dello scrittore si fa più disimpegnato e divertito.

Caratteristiche analoghe contraddistinguono l'ultimo grup-

²⁹ *Fra Formica, Alle assise, Gli scavi di mastro Rocco, Tre colombe e una fava, La conversione di Don Ilario, Rottura col Patriarca, Il mago, Quacquarà, Notte di San Silvestro, Lotta sismica.*

po di novelle, quelle pubblicate in periodici fra l'89 e il '92 (senza soluzione di continuità, quindi, con quelle del secondo gruppo, che vanno dall'87 all'89) e da lì passate direttamente nella raccolta.

Nel complesso di queste novelle, insomma, se da una parte il repertorio tematico e la gamma tonale si arricchiscono, e più sicura si fa la mano dell'artista, dall'altra l'esuberanza, l'impeto nativo che caratterizzavano la prima produzione, tendono a smorzarsi, componendosi in modi e atteggiamenti più moderati.

In questa tendenza a posizioni più 'moderate' in sede narrativa, si può forse scorgere un indiretto riflesso del processo involutivo che subisce, a partire da questo turno di tempo, la ideologia di Capuana, e che sul terreno delle idee teoriche e delle battaglie letterarie si manifesta in quello che è stato definito un « ripiegamento su posizioni più arretrate »³⁰.

*Fra Formica*³¹ è una novella di largo respiro, in cui la vicenda del protagonista si svolge lungo un ampio arco di tempo, intrecciandosi con la più generale vicenda storica, e — caso unico in queste *Paesane* — dagli eventi venendo profondamente influenzata e condizionata.

Al principio lo scrittore ci presenta il protagonista nella sua veste di frate cercatore, che col suo garbo, col suo *savoir faire*, si guadagna la simpatia e, quel che è più, le generose elemosine dei fedeli: tutto « per gloria del Patriarca San Francesco » (p. 194); però, « Fra Formica non si lasciava patire »,

³⁰ G. TROMBATORE, *La critica di Luigi Capuana e la poetica del verismo*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960, p. 103. Il critico si riferisce alle incrinature e ai cedimenti che si verificano nel sistema veristico del Capuana in conseguenza del graduale affermarsi — nella letteratura italiana, come nell'europea in generale — delle tendenze decadentistiche, e che si manifestano già nel saggio *Per l'arte*, del 1885 (che fa da introduzione all'omonimo volume [Catania, Giannotta, 1885]).

³¹ « Mineo, dicembre 1887 ». Pubblicata per la prima volta sul « Corriere di Napoli » del 14 genn. 1888.

tutt'altro; chè in realtà « il padrone d'ogni cosa era lui » (ivi), e gozzovigliava senza complimenti in mezzo a tutto quel ben di Dio:

« Poteva avere in mano quante volte voleva le chiavi della cantina e della dispensa, dov'erano allineati i coppì dell'olio, e le botti del vino; o pure la chiave del riposto dove erano ammucchiate in un canto forme di cacio e di ricotta salata, e da un cerchio da botte, appeso alla volta, ciondolavano salami di maiale e di tonno, grosse pere di cacio-cavallo, e poponi nelle reticelle. Colà, torno torno, stavano ceste e panierieri ricolmi di noci, di mandorle, di fichi secchi, di legumi; e in alto, sul cornicionetto, arancie, mele, pere, melagrane, melacotogne, limoni, frutti d'ogni sorta [...] » (p. 195)³².

Il prestigio e i privilegi di Fra Formica finiscono col suscitare la gelosia dei confrati, che brigano contro di lui e, provocando l'intervento del Provinciale, ne ottengono l'allontanamento.

Ma questa prima crisi turba per breve tempo l'esistenza del protagonista: il nuovo cercatore è sgarbato e inviso ai fedeli; e ben presto « tutti, tutti, in coro, reclamarono Fra Formica dal Provinciale » (p. 198): così, a furor di popolo, il frate ritorna al suo convento.

La crisi decisiva, invece, quella che dà inizio a una reazione a catena destinata a svilupparsi lungo tutto il residuo corso della vita del protagonista e a provocare profondi mutamenti nel suo carattere, si ha quando la vicenda personale di Fra Formica viene a collisione con la storia, che si concreta, in questo caso, nella soppressione dei conventi decretata dal governo unitario.

³² Questa icastica descrizione — di stampo naturalistico —, costruita per via di accumulazione, anzi di ammasso dei particolari, che si raggruppano in lunghe enumerazioni, non è meramente decorativa; essa, viceversa, è funzionale rispetto al protagonista: rendendo al vivo il senso di opulenza e di crapula che si sprigiona da quella cantina, da quella dispensa, da quel riposto, dal regno, cioè, di Fra Formica, costituisce la espressione tangibile, concreta, della sua sensuale natura di gaudente.

Al primo sentore del pericolo, Fra Formica si premunisce da par suo, trasportando « dalla sua massaia » (p. 201) le provviste del convento e vendendo a suo esclusivo vantaggio i preziosi oggetti sacri; e quindi, trasferitosi in casa della donna, torna « a far da Fra Formica in un altro modo, prestando a usura il sangue dei poveri rubato al convento » (p. 202).

Sennonchè un bel giorno la massaia si sposa, e l'ex frate è costretto a chiedere asilo, per carità, ad un parente.

È allora che comincia a germinare nel suo animo un sentimento di nostalgia e di rimpianto per la vita monastica: « più invecchiava e più il frate di un tempo gli rifioriva dentro » (p. 204).

Ma non è più, in realtà, lo stesso Fra Formica di prima: anzi, la metamorfosi del suo carattere, introdotta senza preparazione e senza gradualità di trapasso, ci appare piuttosto repentina; come pure improvviso — in contrasto com'è con le note energiche, vivaci, comiche anche, fin qui prevalenti — ci appare il tono dominante nell'ultima parte della novella (in cui vediamo Fra Formica tornato al convento in qualità di custode del camposanto): un tono mesto ed elegiaco che si esprime nel ritmo lento di queste pagine³³, e che si modula in tutte le sue variazioni, dalla malinconia che pervade passi come questo:

« Fra Formica, pensoso, salì sul campanile a far squillare la campana dalla dolce voce argentina, dopo il lungo silenzio di tant'anni » (p. 206);

³³ Questa parte finale della novella ha un certo andamento melodico (eccezionale nella prosa di Capuana, il cui temperamento artistico è essenzialmente alieno da ogni forma di lirismo), che si concreta qua e là in vere e proprie forme metriche: si possono isolare, per esempio, alcuni endecasillabi: « ... un senso / di tenerezza mista con paura » (p. 205); « dopo il lungo silenzio di tant'anni »; « il gran libro corale d'una volta »; « si sentiva rivivere in quegli anni » (p. 206); « cominciava il nasale borbottio » (p. 207); ecc.

alla tristezza angosciosa spirante dall'aspetto cadente del convento in rovina ³⁴:

« Che rovina! La chiesa, piena di ragnateli, non si riconosceva affatto; dai corridoi, freddi e desolati, avevano strappato fino i mattoni; le celle, senza usci e senza imposte, spalancate al vento e alla pioggia, parevano tante spelonche » (pp. 204-5);

fino alla nota lugubre, che vibra con macabre risonanze nella descrizione della stanza mortuaria, verso la quale Fra Formica si sente irresistibilmente attratto:

« Aveva un'idea fissa [...], una forte smania di [...] visitare le nicchie dove gli scheletri dei frati [...] aspettavano le trombe del giudizio [...], con le mani in croce, le occhiaie vuote, le mascelle sfondate, la dentiera bianca: Fra Girolamo, Padre Mattia, Padre Francesco, Fra Mansueto a cui era cascato giù il cranio e che pareva decapitato... » (pp. 206-7);

e che culmina nella rappresentazione della fine del protagonista:

« ... avevano trovato Fra Formica disteso lungo per terra, pallido, rantolante, con la testa spaccata contro lo spigolo di un gradino dell'altare del Crocifisso » (pp. 207-8).

La novella *Alle Assise* ³⁵ ci appare non del tutto omogenea alle altre *paesane*, sia per le sue caratteristiche strutturali, sia per il contenuto e per l'intonazione.

Essa è costruita secondo una tecnica — potremmo dire —

³⁴ Il senso di disfacimento è qui reso con inflessioni ed immagini che richiamano toni e motivi propri di certa vena decadente, che percorre la nostra letteratura a partire dal tardo romanticismo, attraverso la Scapigliatura, fino al decadentismo di fine Ottocento e del primo Novecento.

³⁵ « Roma, 20 gennaio 1888 ».

di 'racconto nel racconto': la vicenda centrale (il vero soggetto della novella), consistente nell'avvelenamento di una bimba commesso dal patrigno, morbosamente geloso del defunto primo marito della protagonista e di tutto ciò che ne tien vivo il ricordo ³⁶ (vicenda narrata, non *direttamente* dall'autore, ma dalla donna, nella deposizione che fa in tribunale in qualità di teste), è inquadrata in un racconto-cornice (il 'presente' della novella, di cui la storia narrata dalla protagonista costituisce l'antefatto), che ha per oggetto appunto il processo che si celebra in corte d'assise.

Nella seconda parte della novella è rievocata, con toni idiliaci, estranei anch'essi al diapason delle *Paesane*, la dolce violenza con cui il primo marito aveva rapito e conquistato la donna ³⁷.

Nella novella *Gli scavi di mastro Rocco* ³⁸ Capuana utilizza abbondantemente spunti e motivi attinti all'inesauribile repertorio fornitogli dalle tradizioni popolari paesane e dal folclore magico, che tanto fascino esercitarono su di lui fin dalla fanciullezza (e che rivivono nelle sue fiabe e, in generale, in gran parte della sua produzione, narrativa e non).

Il protagonista del racconto passa la sua vita « scavando qua e là da mattina a sera » (p. 74), alla ricerca del « tesoro incantato dai Saraceni », custodito dal « Mercante dal berrettino rosso » (p. 76); ma « per rompere l'incantesimo » occorrono « i libri di Rutilio » (ivi), e quindi, in mancanza di questi, unico

³⁶ Il tema appare più congeniale al sottile indagatore di complicate psicologie e di singolari casi patologici dei romanzi e delle novelle 'appassionate', che non all'osservatore curioso di caratteri semplici e di passioni elementari delle *Paesane*.

³⁷ Questa vicenda è narrata dall'avvocato nella sua arringa; ma non sono riportate, in queste pagine, le sue parole; gli eventi, bensì, ci vengono presentati, in forma indiretta, attraverso le immagini e le sensazioni che il discorso dell'avvocato suscita nell'animo della protagonista: abbiamo qui, dunque, tra autore e lettore, una doppia mediazione.

³⁸ « Catania, aprile 1888 ».

frutto dei suoi scavi sono certi vasetti e monete antiche che il barone Padullo gli paga generosamente.

L'azione vera e propria comincia appunto quando a mastro Rocco si presenta don Tino col Rutilio in mano. Con questo « libro miracoloso » (p. 80) e con l'aiuto della « sonnambula di don Micio [...], che vede fino a trenta metri sotto terra » (p. 79)³⁹, mastro Rocco e don Tino si mettono all'opera per esumare il tesoro. La ricerca si svolge in un fosco scenario da tregenda, intonato al senso di superstizioso sgomento che pervade gli animi dei personaggi:

« Notte tempestosa: lampi, tuoni, vento, pioggia, grandine! Pareva si fossero scatenati tutti i diavoli della Lãmia e del lago della Vùria [...]; pareva il finimondo » (pp. 80-81).

Naturalmente, i nostri cercatori rimangono a mani vuote; ma non per questo mastro Rocco rinuncia alla sua idea fissa; e così, nel secondo episodio, lo vediamo vittima della beffa di tre buontemponi: Zangàra, Perillo e Passolone, i quali, dandogli ad intendere che Don Tino progetta di *prendere la trovatura*, a sua insaputa, « l'ultimo venerdì di marzo, a mezzanotte, perchè quella notte aveva luogo lassù, presso la *Grotta dalle sette porte*, la fiera delle Fate e degli Spiriti » (p. 83), lo inducono ad appostarsi in attesa del 'traditore'.

Anche qui lo scenario, in cui si riverbera lo stato d'animo

³⁹ Questo della sonnambula è un altro motivo caro alla fantasia dello scrittore (che, com'è noto, coltivò anche interessi parascientifici e si occupò in più d'un libro di 'scienze' esoteriche e occulte); e nella figura — schizzata con tratto lievemente caricaturale — di don Micio che magnetizza la donna, per attivare i suoi poteri, « tenendo le braccia tese e strabuzzando gli occhi » (p. 80), ci par di ravvisare un ironico autoritratto del Capuana, che ripensa alle sue giovanili esperienze di ipnotizzatore (descritte in *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884) con un atteggiamento blandamente canzonatorio intonato al buon senso, all'arguto scetticismo connaturato nella mentalità del mondo paesano che vive in queste novelle.

trepidante del protagonista, è dipinto a tinte cupe:

« Non stormiva foglia nell'oscurità, e non si scorgeva ombra umana a quel po' di barlume del cielo nuvoloso. I tronchi degli alberi gli mettevano paura; e i macigni e le macchie già gli parevano strane figure di mostri. Verso la mezzanotte fu buio pesto, appena la luna venne intieramente velata dalle nuvole fosche.... » (p. 84).

In questa cornice si svolge la fantasmagorica scena architettata ed eseguita dai tre mattacchioni:

« Ed ecco, qua e là, tra le macchie, lumicini che vanno e vengono, e si spengono e si riaccendono; ed ecco colpi di cembalo coi sonaglini che si agitano, e tacciono, e si rispondono; ed ecco grandi fiammate che spariscono subito [...].

I lumicini si accostavano da tutte le parti, stringendolo in un cerchio, e le fiammate pure: e mastro Rocco si sentì diventare piccino piccino quando scorse, al chiarore d'una fiammata, una figura mostruosa che gli parve di fuoco e sparì » (p. 84) ⁴⁰.

La beffa si conclude con una solenne bastonatura, e il povero mastro Rocco, appena può, se la dà a gambe, « inseguito [...] dagli Spiriti, che picchiavano sulla sua gobba, facendo scrosciare catene infernali » (p. 85).

Il protagonista si trova quindi costretto a ripiegare sugli oggetti antichi, che coi suoi scavi porta alla luce in quantità, tanto ricercati dal barone Padullo; e anzi, per incrementare la produzione, pensa bene di associarsi a un artigiano esperto nell'arte di fabbricare 'reperti archeologici'; e quando infine il barone si stanca di comprare statuette di Cerere, di cui ormai son piene tutte le sue teche, i due ingenui compari si presentano con

⁴⁰ Si noti il ritmo vivacissimo che anima la rappresentazione di questa sarabanda e che si fa incalzante in quel finale decasillabo tronco: « *che gli parve di fuoco e sparì* ».

una « gran novità [...]: quattro figurine di Cerere simili in tutto alle altre ma con tanto di pipa in bocca » (p. 81).

L'esilarante trovata in cui culmina questo terzo episodio, costituisce virtualmente la conclusione della novella: solo una scialba postilla, infatti, è l'ultima scena, nella quale, come tante altre volte in queste *Paesane*, Capuana ci mostra il protagonista morente, tutto preso fino all'ultimo dall'idea fissa della sua vita:

« — La vera grazia sarebbe stata un buon Rutilio! — esclamò mastro Rocco con voce mezza spenta » (p. 87).

In *Tre colombe e una fava*⁴¹ abbiamo un protagonista (Nino Spaso) dal carattere completamente passivo: non soggetto, ma oggetto dell'azione.

I personaggi attivi sono invece le tre fanciulle da marito che, cogliendo l'occasione offerta dall'improvvisa vedovanza del protagonista, si installano in casa sua e, con le attenzioni e le premure di cui circondano Nino, fanno a gara per conquistarsene la preferenza: e la gara diventa presto sorda rivalità e lotta senza esclusione di colpi.

La rappresentazione di questa specie di carosello attorno al vedovo acquista il ritmo e le movenze di un balletto, le cui diverse figure son rappresentate dal vario, ma sempre simmetrico, atteggiarsi e combinarsi dei rapporti reciproci fra le tre fanciulle: a scene in cui esse si affrontano a due a due in singolar tenzone:

« E se Ciccia voleva sprimacciar lei il letto, [...] Nela le diceva stizzita: — Lascia stare!; e se Nela voleva vestire e lavare i bambini lei, [...] Carmela gleli levava di mano con poco garbo: — Bada a

⁴¹ « Catania, aprile 1888 ».

fare qualcos'altro; e se Carmela voleva mescolarsi del desinare o della cena, [...] Nela la mandava via di cucina, brontolando: — Qui basto io! » (p. 152);

si avvicendano esibizioni 'a solo', in cui ciascuna di esse si contrappone alle altre due:

« Carmela [...] faceva osservargli che Ciccìa era d'impaccio con quel suo fare lento, da tartaruga, e che Nela non era buona neanche ad arrostitire due fave [...]. Ciccìa [...] gli parlava male di quel fagotto della Carmela, che s'affannava e si dimenava tutta senza conchiuder nulla; [...] Nela [...] gli susurrava all'orecchio che quelle altre erano due pettegole buone a niente, e non sapevano dove stesse di casa il governo d'una famiglia » (p. 153);

e scene in cui le fanciulle si alleano a due a due, rispettivamente, contro la terza:

« Ciccìa e Carmela [...], vedendo Nela star troppo attorno al vedovo, brontolavano insieme: — Che civetta! Così Carmela e Nela si trovavano di accordo nel dir male di Ciccìa, allorchè, seduta in un canto presso il vedovo, faceva lunghi pissi pissi con lui [...]. Allo stesso modo, Nela e Ciccìa levavano i pezzi di Carmela, se si metteva in maniche di camicia, per darsi l'aria di massaia [...] » (p. 153);

e così via.

In queste condizioni di perfetta equivalenza, i caratteri delle tre fanciulle restano sostanzialmente indistinti: talchè esteticamente arbitraria, rispondente solo all'esigenza pratica di dare uno scioglimento all'intreccio e una conclusione alla novella, e non già ad una necessità artistica — o almeno psicologica — insita nel racconto, ci appare la scelta dello scrittore, che ad un certo punto, rompendo la simmetria, accenna a conferire qualche tratto personale al carattere di Carmela e a differenziarlo da quelli delle altre due.

Nella novella *La conversione di Don Ilario*⁴² Capuana ci narra, in chiave comica, un'effimera crisi religiosa.

Il protagonista è un rozzo proprietario terriero che vive in campagna con la sua serva-amante, la *Salara* — un « mucchio di cenci che cascavano da ogni parte » —, « alla quale egli faceva fare i viaggi al mulino o in paese con l'asina [...] come a un garzone qualunque » (p. 209).

Del tutto aliena da lui, tutto preso dai suoi seminati « alti così da nascondere un uomo a cavallo », dalle vigne « che pareva avessero la tigna, tanto eran cariche di uva », dagli ulivi, « che [...] piegavano i rami fino a terra » (p. 210), ogni ombra di preoccupazione religiosa.

Questa natura rozza, quasi animalesca, si trova sbalzata, all'improvviso, in un mondo completamente diverso, dominato da tutt'altri valori: la conseguenza inevitabile è un trauma psichico: di qui la conversione.

Da questo momento abbiamo la comparsa — nella novella — come di un doppio registro narrativo, quasi di un doppio piano: quello su cui si svolge l'oggettivo dramma psicologico di don Ilario, e l'altro, sul quale si colloca lo scrittore (o meglio, il *narratore paesano* con cui lo scrittore si identifica⁴³), col suo atteggiamento di bonaria ironia e di sorridente canzonatura: la sovrapposizione e la compenetrazione dei due piani produce effetti di comicità grottesca.

⁴² « Catania, 20 aprile 1888 ». Pubblicata per la prima volta sul « Corriere di Napoli » del 25-26 apr. 1888.

⁴³ Capuana, rispettoso del canone dell'*impersonalità*, non interviene *direttamente* ad interpretare e commentare *dal suo punto di vista* le vicende narrate, ma, viceversa, o si immedesima coi personaggi che le vivono, o le presenta con l'oggettività di un testimone oculare (oggettività che non esclude l'arguzia del 'narratore paesano'): così, anche in questo caso, l'interpretazione comica dei sentimenti di don Ilario, (dal suo punto di vista, quei sentimenti sarebbero seri e gravi), che non può essere dovuta al protagonista non è data *direttamente* dall'autore, bensì scaturisce *oggettivamente* dall'intimo dei fatti, che sono registrati e riferiti da un osservatore presente alla scena.

L'avvenimento che dà origine alla crisi è la venuta in paese dei padri missionari per gli esercizi spirituali (inquadrata storicamente nel clima bigotto e reazionario del regno borbonico dopo il '48). La prima reazione di don Ilario è di fastidio e di insofferenza, ed egli si acconcia — a malincuore — a pagare il suo contributo per il mantenimento dei predicatori ed a ritirarsi in clausura per otto giorni nel convento dei Cappuccini, solo per la paura che gl'incute la potenza dei padri, mandati da Ferdinando II « a santificare per forza la gente » (p. 211).

Ma la vista della processione dei padri desta nel suo animo i primi turbamenti:

« Quella gran croce nera, con le braccia aperte, che procedeva lenta e solenne; quei visi magri e barbuti, illuminati sotto il cappuccio dai foschi bagliori delle torce; quella pietosa giaculatoria:

Vieni, vieni, o peccaturi,
Cà ti chiama lu Signuri!

che pareva scaturisse dalle viscere della terra, d'onde i dannati o le anime del purgatorio mandavano grida d'ammonimento ai peccatori vissuti tant'anni, come lui, in peccato mortale [...], gli avevano prodotto nell'animo tale impressione di terrore, che il cuore gli batteva violentemente » (pp. 214-15)⁴⁴.

Quindi, i predicatori, col loro stesso aspetto fisico (« padre Francesco [...] apparso sul pulpito come un fantasma, pallido, scarno » [p. 215]) e con le loro minacce di orrende punizioni infernali per gli impenitenti⁴⁵, finiscono col soggiogare completamente la mente già scossa di don Ilario.

⁴⁴ Qui la scena è vista esclusivamente sotto l'angolo visuale del personaggio, e il ritmo lento, il tono grave e lugubre della descrizione, sono l'efficace espressione della risonanza che lo spettacolo ha nel suo animo.

⁴⁵ A differenza della scena della processione, le immagini, che, dal semplice punto di vista di don Ilario, dovrebbero apparire conturbanti e terrificanti, son qui rese

Il quale si ritira in eremitaggio « su le brune colline di Rapicavoli » (p. 216), confidando nel soccorso della divina provvidenza: e lo vediamo languire e consumarsi, incrollabile nella sua pia illusione:

« ... attendeva l'arrivo del corvo che il Signore doveva spedirgli con la pagnottina al becco, come a Sant'Antonio eremita » (p. 218).

Solo quando don Ilario è ormai ridotto allo stremo, vien ritrovato dalla *Salara*, che lo rifocilla e lo riporta a casa.

Col rientro del protagonista nella realtà ordinaria, terrena, i due registri narrativi della novella si conciliano, si identificano definitivamente: ed è lo stesso protagonista a sorridere argutamente della sua esaltazione:

« — Quei maccheroni me liavrà, forse, portati il diavolo sotto le sembianze della *Salara*; ma ci fu anche la volontà di Dio. Se il Signore avesse voluto farmi sciogliere dal legame con la *Salara*, avrebbe mandato il corvo, come fece con Sant'Antonio eremita » (p. 221).

Anche il soggetto della novella *Rottura col Patriarca*⁴⁶ è tratto dal campo della religiosità paesana: una religiosità elementare, primitiva, sostanzialmente pagana ed antropomorfa, che si concreta qui nel modo di essere religioso del protagonista, il quale instaura col Patriarca un rapporto da pari a pari, tutto terreno, fatto di dispetti capricciosi e di ripicche.

L'autore, immedesimandosi col protagonista, ci mostra,

— quasi filtrate — attraverso l'angolo visuale dell'osservatore-narratore, che le considera col suo arguto scetticismo: « Padre Mariano [...] rappresentava al vivo [...] i diavoli che aspettavano l'anima al varco, per attanagliarla, infilarla coi forconi e portarla via tra le fiamme e il fumo ammorbante, a rimpinzarla di fuoco eterno! Pareva li avesse visti coi propri occhi, e tornasse di laggiù allora allora, col puzzo dell'inferno nella tonaca » (p. 216).

⁴⁶ « Napoli, maggio 1888 ». Apparsa per la prima volta sul « Corriere di Napoli » del 5-6 maggio 1888.

attraverso quest'angolo visuale, la serie di beffe dispettose con cui San Giuseppe si accanisce a tartassare il cavaliere Florestano, e che spiegano e giustificano il graduale passare di costui dall'iniziale atteggiamento di devozione e di fiducia illimitata, alla delusione, al risentimento, fino all'esasperazione che porta alla definitiva rottura dei rapporti.

Capuana, senza darsene l'aria, si prende amenamente giuoco del protagonista, ma con garbo e discrezione, essendo il suo atteggiamento canzonatorio, in conformità del canone dell'impersonalità, non scoperto, ma anzi calato interamente e dissimulato nel personaggio stesso e nei fatti della vicenda; il suo sorriso divertito, la sua velata ironia, trapelano dall'intonazione comica diffusa in modo omogeneo e senza cadute di tono nelle buffe battute, negli scatti indispettiti del cavaliere, e nei passi narrativi, che altro non sono se non l'espressione in forma indiretta degli stessi sentimenti di stizza e di collera appena contenuta del protagonista ⁴⁷.

Nella novella *Il mago* ⁴⁸ Capuana ci dà un altro di quei ritratti compiuti, di cui le *Paesane* offrono una galleria.

Il protagonista, don Saverio Teri, ci vien presentato nei diversi aspetti del suo carattere, messi in rilievo successivamente nelle scene che costituiscono la novella.

Nel primo quadro è rappresentata la sua attività di mezzano d'amore, mascherata dietro quella di rivendugliolo, che egli svolge « tessendo [...] e ritessendo con le gambe i tre

⁴⁷ Ciò è evidente, per esempio, in un brano come il seguente: « Quasi gli avesse detto: — Patriarca, fategli attorcigliare [al castrato] la corda al collo tre giorni prima della festa, perché si strozzi e la carne vada a male! [...] Non lo sapeva il Patriarca che quel castrato era destinato ai poverelli? Come mai dunque aveva permesso che si strozzasse attorcigliandosi la corda al collo, tre giorni prima della festa? E la carne era andata a male » (p. 43).

⁴⁸ Roma, gennaio 1889 ». La novella, apparsa per la prima volta nel numero del 2 febr. '89 della rivista « Lettere e Arti » (di Bologna), fu ripubblicata anche nel num. del 22 ott. '93 de « La tavola rotonda » (di Napoli).

quartieri del paese » (p. 385); il bozzetto si anima e acquista movimento narrativo nell'episodio della moglie di Pizzutello, conquistata dal 'galantuomo' don Tommasino grazie ai buoni uffici di don Saverio.

La seconda scena ci mostra, in scorcio, un'altra faccia, complementare della prima, del carattere di don Saverio, che esercita anche, con zelo di bigotto baciapile e « col collo più torto che mai » (p. 389), le mansioni di sagrestano.

È nel terzo quadro, però, che acquista rilievo, la peculiarità più caratteristica e significativa di don Saverio, cioè la sua perizia nelle arti 'magiche' ⁴⁹, mostrata in azione nella vicenda della moglie di massaro Brigido Ledda, che si articola in un concluso episodio con un suo intreccio quasi autonomo. La massaia in una notte tempestosa (intonata al senso di paura ansiosa che essa prova per la temerità del suo atto), « con la pioggia che veniva giù a otri e il vento che pareva volesse sradicare la case » (p. 391), si reca nella « tana affumicata » di don Saverio ⁵⁰, per chiedergli una malia contro la rivale che le ha rubato il marito. Per il *mago*, che « in quei mesi [...] se la scialò nella taverna di Blasco » (p. 393) a spese della massaia, è una vera cuccagna, che dura fino a quando la donna non si rende conto del « tradimento » di don Saverio.

Nell'ultima scena, infine, vediamo il *mago* ormai in declino, rovinato dalla fortunata concorrenza di padre Benvenu-

⁴⁹ Capuana coglie il destro per presentarci un ricco campionario degli attrezzi e delle prescrizioni di cui si serve don Saverio in questa sua attività, attingendo a piene mani, anche qui come in *Mastro Rocco*, al materiale offertogli dal folclore magico paesano, sempre oggetto della sua viva curiosità.

⁵⁰ Anche la descrizione dell'interno, visto attraverso lo stato d'animo trepidante della massaia, è resa a tinte fosche, mediante parole ed immagini che spirano un senso di arcano squallore: « ... quel letto che pareva un canile, quel tavolino che *non si reggeva su le gambe* e tutti gli altri arnesi, che *si distinguevano appena sul nero delle pareti mal rischiarate* dalla lampada a olio che ardeva *a stento* e scoppiettava *sinistramente* [...] » (p. 391. - I corsivi sono nostri).

to; arrendendosi all'inoppugnabile superiorità del rivale, don Saverio si piega fino ad implorarne l'indulgenza e il soccorso; ma invano; che anzi, a partire dal giorno dell'incontro, egli è continuamente tormentato da febbri e dolori atroci: certo una malia del vendicativo padre Benvenuto: « non glielo poteva cavar di testa nessuno » (p. 401); e questa inconcussa convinzione gli detta fin le estreme parole, con cui risponde al confessore che lo esorta a perdonare i suoi nemici:

« — Sissignore! — egli rispose con quel fil di voce di moribondo. — Anche a Padre Benvenuto, che mi ha fatto la malia » (p. 401).

La figura di don Mario Majori, protagonista della novella *Quacquarà*⁵¹, appartiene alla stessa famiglia di don Peppantonio e (almeno quanto alla tecnica compositiva) del prevosto Montoro.

Anche in questa novella, povera di movimento narrativo, lo scrittore rappresenta un personaggio la cui vitalità artistica non si manifesta nell'azione, ma nella caratterizzazione fisica e psicologica.

Capuana contempla la figura del protagonista con un atteggiamento di simpatia e di tenerezza (fino a rischiar di violare la norma dell'impersonalità), evidente già nell'esclamazione iniziale: « Povero don Mario! » (p. 279).

A somiglianza di don Peppantonio, don Mario ci vien presentato come lo zimbello di un ambiente la cui espressione collettiva, che accomuna gente di ogni condizione, è la beffa, il dileggio, la malignità:

« Appena lo vedevano apparire [...] con quella tuba rossiccia, alta due palmi, a tese strette, col soprabito dalle ali lunghe fino ai piedi e

⁵¹ « Roma, giugno 1889 ». Da questa novella Capuana trarrà il soggetto della commedia omonima, compresa nel 5^o vol. (postumo) del suo *Teatro Dialettale Siciliano*, Catania, Giannotta, 1921.

ondeggianti al vento, prima i ragazzi, poi gli adulti, gli sfaccendati di Piazza Buglio e fino i galantuomini del Casino cominciavano a fargli, da ogni lato, il canto della quaglia: — Quacquarà! Quacquarà! — perchè sapevano che ci s'arrabbiava » (p. 279)⁵².

Ma a differenza dell'energico e battagliero don Peppantonio, il protagonista di questa novella ci appare del tutto disarmato di fronte ai suoi persecutori; e proprio dal contrasto tra il risentito senso di dignità, l'orgoglio di una gloriosa tradizione familiare (« — Sono galantuomo e figlio di galantuomo! » [p. 280]), e l'impotenza ad imporre il rispetto dovuto a un « figlio e nipote di mastri notai » (p. 279) come lui, oltre che dal contrasto tra quell'orgogliosa dignità e l'effettiva condizione di miseria, che lo costringe a campar quasi d'elemosina, nasce l'intonazione caratteristica della novella, in cui si fondono intimamente note comiche e note patetiche, con prevalenza ora delle une, ora, soprattutto, delle altre.

Non manca qualche tratto d'una comicità un po' facile e grossa, per esempio nella batuta in cui don Mario confessa la sua inettitudine a fare l'addizione:

« — E l'addizione, signora? E l'addizione? [...] Nove e uno, dieci... Va bene. — Ma: — lascio zero, e riporto uno! — Perchè riportare uno, se sono dieci? » (p. 287)⁵³.

Ma la nota dominante è quella patetica, che vibra nei dialoghi di don Mario col fratello e nella descrizione del misero

⁵² La descrizione caricaturale dell'abbigliamento (che ci ricorda, anch'esso, don Peppantonio) è elemento essenziale della caratterizzazione del personaggio: questo vestiario anacronistico è simbolo del tenace e patetico attaccamento di don Mario alla tradizione e a un passato di decoro e di prestigio familiare da custodire gelosamente: « Quella tuba e quel soprabito gli parevano quasi un'insegna di nobiltà » (p. 282).

⁵³ Non a caso questo spunto macchiettistico e farsesco avrà maggior rilievo nell'adattamento teatrale.

pasto :

« ... si metteva a mangiare quella magra cena di cipolla in insalata e pane, quasi fosse stata un piatto prelibato da leccarsene le dita » (p. 283);

e che raggiunge il massimo d'intensità nella rappresentazione del trepido disagio con cui don Mario s'accinge a chiedere la elemosina :

« ... stringeva al petto, sotto il soprabito, la bottiglia con cui doveva andare a chiedere un po' d'olio e un po' di vino alle persone caritatevoli » (p. 285).

Nella vita monotona — senza incidenti e senza eventi — del protagonista, interviene, all'improvviso, un fatto perturbatore che provocherà una vera e propria catastrofe. Anche in questo caso, si tratta di un fatto oggettivamente irrilevante: la scoperta delle erbacce che deturpano la facciata del palazzo dirimpetto; ma per don Mario, che ha la mania della « nettezza » e del decoro, il pensiero di quei ciuffi di parietaria diventa un'ossessione tormentosa, che, dopo averlo spinto ad arrampicarsi sulla parete, di notte, come un ladro, nel vano tentativo di estirparli, lo porterà a morire « da lì a tre mesi, con l'incubo di quelle erbacce che gli pesava sul cuore » (p. 295)⁵⁴.

Il tema della gelosia, già apparso come tragedia in *Comparatico* e come tragicommedia in mastro Cosimo, torna come farsa in *Notte di San Silvestro*⁵⁵. Qui infatti è proprio la gelo-

⁵⁴ Nella commedia dialettale tratta da questa novella, mentre gli elementi comici si moltiplicano ed acquistano inflessioni farsesche, il *pathos* concentrato del racconto si sdilinquisce nella sdolcinata vicenda dell'amore di don *Mariu* per donna Mimi.

⁵⁵ La novella è datata, in calce, « Roma, dicembre 1890 », e anche nell'« indice cronologico » è assegnata al '90; ma queste indicazioni sono evidentemente erranee, visto che essa, come sappiamo, era già compresa in *Fumando*, la cui data di pubblicazione — il 1889 — rappresenta quindi un incontrovertibile *terminus a quo*.

sia morbosa del protagonista, Nino Cottone, la causa prima dell'infedeltà della moglie, e della beffa ai suoi danni che permetterà la consumazione dell'adulterio.

La donna, esasperata dalla assidua e opprimente sorveglianza cui la sottopone il marito, finisce con l'accettare la corte di mastro Giovanni e col prestarsi al suo gioco.

Il bellimbusto, per raggiungere il suo scopo, ricorre a uno stratagemma, valendosi dell'aiuto di Passolone, Zangàra e Perillo (gli stessi scapestrati burloni che abbiamo già incontrati in *Mastro Rocco*); e sarà Nino stesso, infine, ingannato dal trucco di mastro Giovanni, che « pareva agonizzasse, sanguinante *quasi gli si fosse rovesciato addosso un catino da macellaio*, e bianco in viso peggio che se gli avessero buttato un pugno di farina su la faccia » (p. 72)⁵⁶, ad introdurre in casa sua l'insospettato rivale.

La novella *Lotta sismica*⁵⁷ ci appare estranea, in larga misura, al clima e al tono generale delle *Paesane*, animata da uno spirito del tutto diverso⁵⁸.

Manca, in essa — anche se sotto lo pseudonimo di Pietranera e quello, trasparente, di Pippo Corradi, sono adombrati, rispettivamente, Mineo e il fraterno amico di Capuana, Corrado Guzzanti —, quel caratteristico sapore e colore locale, così abbondantemente diffuso per tutta la raccolta.

La qualità del *comico*, anche, è diversa, tendente a un

⁵⁶ Questa descrizione dell'aspetto del finto ferito, presentando una situazione in cui, con comica inversione, la realtà (suggerita allusivamente dallo scrittore mediante le frasi da noi messe in corsivo) sembra alla vittima apparenza, rende più piccante il sapore della beffa.

⁵⁷ La data in calce è « Roma, marzo 1891 », e al '91 è assegnata anche nell'« indice cronologico »; ma in realtà la novella era già stata pubblicata, prima ancora che in *Fumando*, in « Lettere e Arti » dell'11 maggio 1889.

⁵⁸ Non per nulla Capuana stesso la apparta dalle altre novelle della raccolta, collocandola nel breve « intermezzo »; e già in *Fumando* essa apparteneva alla « parte seconda », al gruppo, cioè, delle novelle accolte poi nel volume delle *Appassionate*.

umorismo tutto soggettivo⁵⁹, del tutto alieno dalla comicità oggettiva peculiare delle *Paesane*, dove il riso è suscitato dai tratti caricaturali, dai contrasti grotteschi, dalle situazioni buffe, dalle battute esilaranti, dall'iterazione meccanica di gesti e parole.

Lo stile stesso, tutto intriso di *humour*, appunto, e di ironia, punteggiato di commenti e considerazioni dello scrittore⁶⁰, è tutt'altro dallo stile 'impersonale' proprio delle altre novelle della raccolta.

La novella ci presenta le paradossali conseguenze del complesso di inferiorità che affligge Nino d'Arco, telegrafista di Golastrretta, invidioso del più brillante collega di Pietranera, Pippo Corradi.

Questo complesso spinge Nino a scimmiettare in ogni cosa « l'amico ciliegia », ad emularne, in modo maldestro e buffamente velleitario, l'abilità di prestigiatore e di clarinettista, e, infine, ad invidiargli i terremoti che, con la loro frequenza, hanno permesso al Corradi di esser nominato « Direttore dell'Osservatorio meteorologico-sismico » (p. 124) del suo comune: « Per un terremoto, per un terremoto coi fiocchi, Nino avrebbe dato [...] fin l'anima! » (p. 125); e, comprato un pendolo sismografico, aspetta ansiosamente le sospirate scosse; ma invano:

« Ah! Il maledetto strumento la intendeva così? Ah! i terremoti non si facevano vivi? E li inventò » (p. 125);

⁵⁹ Un esempio di questo umorismo ci offre il seguente brano: « Per essere fedele istoriografo, debbo [violazione 'tecnica' del canone dell'impersonalità] però aggiungere che, un momentino, lo tentò l'idea di afferrare anche lui [Nino d'Arco] la gloria di far morire qualcuno d'accidente [...]. E il non avere un morto sulla coscienza lo tenne avvilito per qualche tempo » (p. 121); la cui comicità deriva direttamente dall'intervento dello scrittore, dalla sua interpretazione, dalla sua maniera di presentare le cose.

⁶⁰ « Tant'è vero che la passione rende ingiusto l'uomo! » (p. 119); « Se ci fosse ancora bisogno d'un esempio per provare che soltanto la gara sviluppa le umane facoltà, [...] » (p. 121); ecc.

con le esilaranti conseguenze narrate dallo scrittore nelle pagine seguenti.

4. Come abbiamo già accennato, le quattro novelle dell'ultimo gruppo ⁶¹ presentano, in complesso, caratteristiche simili a quelle delle novelle comprese nel secondo: da una parte, varietà di toni e di temi, narrazioni distese e ampie rappresentazioni eseguite con mano sicura e stile ben fuso; dall'altra, progressivo smorzamento dello slancio iniziale, che animava Capuana nella fase pionieristica della sua scoperta ed esplorazione del mondo paesano ⁶² (e che si manifestava anche nella asprezza dei caratteri, delle situazioni, dei contrasti).

La lunga novella *Il "tabbùtu"* ⁶³, più che per la grottesca vicenda che si svolge attorno alla cassa da morto da cui essa prende il titolo, vive per l'efficace rappresentazione dell'ambiente, dell'atmosfera in cui si muovono il protagonista e i personaggi di contorno.

Il valore supremo, in questo ambiente, è la roba, che don Stellario e la sorella donna Salvatrice hanno in somma venerazione, considerandola non come fonte e condizione di agiatezza e di benessere, ma come un feticcio, una divinità cui va tributato un culto che richiede i più grandi sacrifici e la più stoica abnegazione.

⁶¹ *Il "tabbùtu"*, *Il canonico Salamanca*, *Il muletto del dottore*, *Il medico dei poveri*.

⁶² In una di queste novelle troveremo addirittura una sconfessione esplicita — anteriore alle abiure e alle smentite che Capuana farà in sede di polemica letteraria (cfr., per es., *Gli "Ismi" Contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, p. 50, e *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 247) — di quella fede naturalistica nel cui fervore erano nati i primi racconti 'paesani'.

⁶³ « Roma, novembre 1889 ». Pubblicata per la prima volta sulla « Nuova Antologia » del 1^o dic. 1889. Un frammento della novella, intitolato *Don Stellario*, si trova nel « Goliardo » (di Catania) del 16 luglio 1893.

Di qui le immagini di grassa opulenza e insieme, in contrasto, di sordida avarizia, dipinte negli ampi e numerosi quadri della novella; di qui il trattamento esoso usato da don Stellario e dalla sorella verso i compratori dei loro prodotti, verso la serva, verso se stessi.

Dalle descrizioni della casa in cui vivono don Stellario e donna Salvatrice

(« ... quegli stanzoni mezzi affumicati, dalla volta ingombra di ragnateli, [...] tutti quegli oggetti buttati lì alla rinfusa, coperti di due dita di polvere e che mandavano un tanfo di cose vecchie in fermentazione » [p. 248]),

spira un senso di squallore che è l'espressione palpabile della sordidezza dei due vecchi. Donna Salvatrice dorme in un « giaciglio che ella aveva faccia di chiamar letto »; e quello di don Stellario «faceva il paio con quello della sorella » (p. 251); e così via.

Con le scene di gretta miseria e di spilorceria fan contrasto le complementari immagini dell'abbondanza: la cantina con le sue « tre lunghe file di coppi pieni d'olio » (p. 250); « la dispensa delle botti » (p. 251); e derrate d'ogni genere ammucchiate dappertutto.

Fin qui l'elemento comico della novella consiste nella presentazione caricaturale dei due fratelli e del loro tenore di vita, caratterizzato dalla paradossale coincidenza dei due opposti: ricchezza immensa ed estrema miseria.

Con l'entrata in scena del *tabbùtu* s'inserisce nella narrazione un elemento grottesco, che, verso la conclusione del racconto, si colorerà di sfumature macabre.

La bara, costruita dal falegname mastro Croce per un moribondo poi inaspettatamente guarito, e rimasta pertanto invenduta, rappresenta un'occasione d'oro per don Stellario, che la

acquista sottocosto. Ma, entrando in casa, la cassa da morto porta con sè il malaugurio, e il vecchio si ammala gravemente; tuttavia, neanche in questa circostanza egli vien meno ai suoi principi 'economici': perfino in punto di morte, con la voce rotta dal rantolo dell'agonia, fa alla sorella questa estrema raccomandazione: « — La cassa... non occorre farla ricoprire di stoffa.... Spesa perduta!..... » (p. 270): qui don Stellario tocca il sublime dell'avarizia.

Le peripezie legate al *tabbùtu* non finiscono qui. Don Stellario guarisce, ma la bara è destinata ugualmente ad esser presto occupata: toccherà a donna Salvatrice; la morte di costei dà allo scrittore lo spunto del motivo macabro-grottesco cui abbiamo accennato, col quale si conclude la novella.

Al momento di introdurre il corpo della sorella nella bara, don Stellario s'avvede che questa risulta troppo piccola per lei; eppure deve essere utilizzata: lo spreco, per don Stellario, è « peccato mortale » (p. 251); e quindi si mette coscienzosamente all'opera:

« — Benedetta da Dio! Benedetta da Dio! — balbettava. — Eppure devi entrarci, sorella mia!... Devi entrarci!

Calcava, calcava, abbassando il coperchio per prova.

— Benedetta da Dio, devi entrarci!... Ecco! Ecco, se c'entra! » (pp. 277-78).

Nella novella *Il canonico Salamanca*⁶⁴ Capuana ci offre ancora un ritratto di ecclesiastico, eseguito con la sua tecnica ormai collaudata, fatta di scorci e di pennellate distese, che, lueggiando i singoli tratti del carattere, fissando i momenti più

⁶⁴ Datata, in calce, « Roma, settembre 1891 », ma assegnata, nell'« indice cronologico », all'89, e pubblicata per la prima volta appunto sulla « Nuova Antologia » del 16 dic. 1889. Un frammento della novella, intitolato *Il canonico*, si trova nel « Go-liardo » del 30 marzo 1893.

significativi della vita del personaggio, concorrono tutti al risultato di una rappresentazione viva e compiuta.

Balza così ai nostri occhi la natura sensuale di questo prete gaudente, epicureo, tutto volto a interessi e piaceri 'mondani', spregiudicato in materia di fede e quanto mai disinvolto nella pratica liturgica:

« Il fumo non rompeva digiuno; e se Gesù Cristo, entrandogli in bocca dopo la consacrazione, sentiva un po' di puzzo di tabacco, poteva ben compatirlo. Fumava anche il papa! » (p. 11);

« Al vedere nella patena l'ostia da consacrare, pensava subito ai crostini, che erano assai più sostanziosi » (ivi).

Altri sono gli oggetti delle sue cure: donna Totò, verso cui nutre sentimenti non proprio platonici; e, soprattutto, la caccia, che è la sua vera passione, il *leitmotiv* della sua vita e della novella.

La passione per la caccia, che offre allo scrittore il destro di dipingere gustosi quadretti di genere⁶⁵, è così intimamente connaturata nel canonico, da improntarne profondamente e quasi strutturarne il carattere:

« Il vero breviario gli pareva quel fucile a due canne [...]; e i colpi sparati alle beccacce, ai conigli, alle pernici, alle lepri, alle volpi [...], ai porcini spini [...], gli suonavano all'orecchio assai meglio di tutti i salmi, di tutte le antifone » (p. 7)⁶⁶.

⁶⁵ Come questo schizzo, che, pur avendo un po' la maniera di una stampa oleografica, rende al vivo il brulicante movimento della scena: « Tutti i suoi cani, sguinzagliati, abbaiano, si rincorrevano festosamente, facevano un chiasso indiavolato attorno alla mula sellata, che il garzone teneva per la briglia [...]. Bambini scalzi e stracciati schiamazzavano insieme coi cani attorno alla mula, che si lasciava tirare per la coda o per la criniera pacificamente » (pp. 11-12).

⁶⁶ Non si tratta di un'arida enumerazione, ma di una rappresentazione tutta impregnata del sentire del protagonista, che l'assapora voluttuosamente; e queste creature del mondo venatorio in cui vive il canonico assumono quasi, ai suoi occhi, caratteristiche umane: « I conigli si scotevano di dosso i pallini quasi fossero stati gocce di

Questa passione, che arriva a far perdere al canonico « le giuste nozioni del tuo e del mio » (p. 9), inducendolo a ricorrere a mezzi tutt'altro che leciti per procurarsi i migliori cani del circondario, accompagna il protagonista durante tutta la sua esistenza; e vive ancora quando la parabola della vita del canonico giunge al suo malinconico tramonto⁶⁷, sia pur degenerata e deformata nello stolido passatempo senile, cui il canonico, ormai mezzo inebetito, si dedica con cura meticolosa e quasi maniaca⁶⁸: la costruzione di centinaia di chioccoli, destinati ai ragazzi poveri, che dovranno accompagnare la sua bara suonandogli dietro il verso della quaglia.

Analogamente, per certi versi, a *Lotta sismica*, la novella *Il muletto del dottore*⁶⁹ ci appare piuttosto eterogenea, per tono, stile e contenuto, alle altre *Paesane*⁷⁰: anche qui il comico tende a sfumare in un umorismo di tipo affine a quello che abbiamo rilevato in *Lotta sismica*; anche qui tale umorismo si esprime in uno stile tutto venato di infiltrazioni della 'personalità' dello scrittore, difforme da quello stile 'oggettivo', intimamente inerente alla materia della narrazione, proprio delle *Paesane*.

Particolarmente il motivo del muletto (che per altro costituisce solo un tenue filo conduttore del racconto, il cui vero soggetto, invece, è la singolare avventura del dottor Lambertini)

acqua benedetta, e nell'andarsene via quatti quatti, voltatisi indietro, agitavano le orecchie per canzonarlo » (p. 12).

⁶⁷ Il tono delle ultime pagine, che ci presentano il declino di questa robusta tempra di gaudente, assume inflessioni malinconiche e patetiche.

⁶⁸ La minuziosa descrizione delle operazioni compiute dal canonico, che dà occasione a Capuana di sfoggiare per una buona pagina il suo virtuosismo descrittivo, rende il carattere appunto maniaco del meccanico lavoro di pazienza che occupa le giornate del vecchio rimbambito.

⁶⁹ « Roma, 1890 ». Pubblicata per la prima volta sulla « Nuova Antologia » del 16 maggio 1890.

⁷⁰ Ciò ci può spiegare perchè Capuana, che dovette aver coscienza di questa 'anomia', la collocò, accanto a *Lotta sismica* appunto, nell'« intermezzo ».

dà occasione allo scrittore di effondersi in commenti arguti ed ironiche divagazioni tutt'altro che 'impersonali'⁷¹; e gli dà pretesto, addirittura, di lanciare, in chiave di parodia, una sarcastica frecciata contro le teoriche naturalistiche:

« Giacchè (accenniamolo di passaggio, mentre la teorica dell'eredità è ancora di moda) se esso aveva ricevuto dall'asino progenitore moltissime delle belle virtù che ornano la razza, non aveva pure ereditato quella stupenda voce sonora, che un poeta mio amico suol chiamare: La glorificazione della primavera! [...] Adempito al mio obbligo di novelliere naturalista, riprendo il filo del racconto » (pp. 103-4)⁷².

Possiamo inoltre rilevare, in questa novella, l'intrusione di toni e motivi tipici della narrativa di genere 'appassionato' del Capuana, ma estranei alla tematica e al diapason della narrativa 'paesana'.

Le caratteristiche che lo scrittore ha qui conferito ai personaggi, li diversificano nettamente dai tipi che popolano il suo mondo paesano: par quasi che i due misteriosi relegati politici, venuti non si sa da dove, ma certo da un ambiente borghese che avrebbe trovato nelle *Appassionate* la sua sede naturale, portino con sè a Mineo il tono, il clima di quell'ambiente; il linguaggio, i nomi stessi che lo scrittore adopera per

⁷¹ L'animale si lascia stuzzicare dai monelli senza reagire, « da muletto prudente e dottorale » (p. 102); e se i suoi ragli di richiamo e di avvertimento restano inascoltati dal padrone, esso si mette « filosoficamente a mangiare la biada, senza stillarsi il cervello » (p. 104).

⁷² Alla polemica stoccata contro il naturalismo si aggiunge, con la clamorosa irrruzione dell'*ego* dello scrittore, la flagrante violazione della norma dell'impersonalità. Nella redazione della novella contenuta in *Nostra Gente* (col titolo *L'avventura del dottore*) le battute polemiche saranno soppresse: ormai, nel 1915, il naturalismo, lungi dall'essere « ancora di moda », sarà morto e sepolto, e queste scaramucce, con cui Capuana vuol coprire la sua incipiente ritirata dal campo di battaglia, sarebbero prive, non che di attualità, di senso.

questi personaggi, denotano, sul piano stilistico, la loro essenziale estraneità al mondo delle *Paesane*: « la bella signora » dalle « mani bianche e affilate », dalla « languida voce » (p. 114), che viene colpita da una « crisi nervosa », « a una cattiva notizia » (p. 108), non ha niente a che vedere con le semplici e rozze donnette di Mineo; e il suo nome non è un volgare *Carmela*, o *Filomena*, o *Salvatrice*, ma l'eletto *Dora*.

La figura stessa del protagonista, il dottor Lambertini, non è vista secondo l'ottica paesana, secondo la quale il medico, a meno che non si conformi alla mentalità di questo mondo primitivo, diffidente e ostile verso la scienza, appare generalmente come un ciarlatano, più o meno pericoloso; ma ci vien presentata (nonostante qualche tratto caricaturale) con quei caratteri di serietà e di rispettabilità, propri dei medici che in gran numero Capuana introduce nei suoi romanzi e nelle sue novelle 'appassionate', psicologiche e fantastiche.

Appunto un medico che si adegua pienamente alla mentalità paesana è il protagonista dell'ultima novella della raccolta, *Il medico dei poveri*⁷³, una novella molto povera d'azione (scarse sono anche le battute, del tutto assenti i dialoghi), appartenente alla categoria dei bozzetti 'ritrattistici'.

Il soggetto del ritratto è il dottor Ficicchia, che, conquistatasi la stima e la fiducia dei contadini grazie alla sua « parsimonia di medicine » (p. 240) (le sue prescrizioni consistevano in « un po' d'acqua bollita con lo zucchero e qualche purgante » [ivi]), approfitta, col suo fare sornione⁷⁴, della dabbenag-

⁷³ « Roma, 9 gennaio 1892 ». La novella, apparsa per la prima volta sul « Folchetto » (di Roma) del 10 genn. 1892, sarà ripubblicata sul « Roma di Roma » del 2 maggio '96.

⁷⁴ Si veda l'icastica rappresentazione del dottore nell'esercizio delle sue funzioni: « Scendeva giù in berretto e pianelle, con la pipa di terra cotta fra i denti, e dava consulti alla lesta, serio, impettito, con un'aria da oracolo che sbalordiva i contadini e li faceva andar via contenti come pasque, già mezzi guariti per la gran fiducia che le insignificanti ordinazioni ispiravano » (pp. 240-41).

gine e della miseria dei suoi clienti, per scroccar loro compensi in natura e prestazioni di gran lunga superiori, in valore, ad un normale onorario.

Il prestigio del dottore attraversa un breve periodo di crisi in occasione dell'epidemia colerica del '66 (e abbiamo a questo punto, con questo accenno di episodio, l'unica increspatura narrativa della superficie uniforme e statica di questo bozzetto *figurativo*), a causa della delusione che la sua fuga in campagna provoca nei contadini, i quali vedevano in lui l'unico freno che trattenesse le autorità dal mettere in azione « la macchina per buttare il veleno » (p. 244), già spedita dal governo « per scemare la troppa popolazione » (p. 245). Ma, passato il pericolo, egli capovolge facilmente a suo vantaggio la situazione, ripetendo a tutti, con fare misterioso, una sua frase che, pur senza dir niente, sembra piena di significative allusioni: « — Se non me ne fossi andato! » (p. 246).

Restaurata così la reputazione del dottor Ficicchia, può tornare, ribadita, a conclusione della novella, quasi a suggello della sua staticità, la medesima esclamazione dei contadini con cui essa era incominciata: « — Almeno costui ci ammazza gratis! » (risp. pp. 247 e 239).

II

Possiamo a questo punto rivolgere uno sguardo complessivo alla raccolta.

1. Consideriamo anzitutto l'ambiente — in senso locale, geografico — in cui si collocano le vicende e le figure rappresentate dal Capuana nelle *Paesane*.

Al principio del '94 Capuana dichiarava di non esser mai « uscito fuori del territorio della sua cittaduzza »¹; e la lettura delle novelle ci mostra come questa affermazione, in stretta conformità dei canoni della sua poetica 'paesana'², sia quasi rigorosamente esatta³: gli elementi di colore locale diffusi a piene mani dallo scrittore per tutta la raccolta, si riferiscono tutti alla sua cittaduzza e ai dintorni; e le numerosissime in-

¹ Cfr. *Gli "Ismi" Contemporanei*, cit., p. 333.

² Questa si andò definendo e precisando, anzitutto, nel vivo della critica militante, particolarmente di quella esercitata sulla narrativa d'ambiente siciliano del Verga, a proposito dei cui personaggi il Capuana, sottolineando con insistenza le loro peculiarità locali, scriveva: « Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta [...] fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto » (*Studi sulla letteratura contemporanea. II Serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 123); e ancora: « Non gli basta che quei personaggi siano italiani [...]; egli va più in là, vuole che siano siciliani: molto di più e di più concreto. [...] Ha bisogno che siano proprio di una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano » (*Per l'arte*, cit., p. XLVI).

³ L'unica eccezione a questa sorta di regola dell'unità di luogo è costituita (a parte *Lotta sismica*, di cui s'è detto, e nella quale, per altro, Mineo è presente, sotto lo pseudonimo di Pietranera) dalla novella *Il medico dei poveri*, che è ambientata fuori del territorio di Mineo, a « Rammacca ».

dicazioni di luoghi e di edifici contenute nelle *Paesane*, messe insieme, ci danno quasi un'ideale carta topografica del territorio di Mineo, in cui vediamo segnate « le ripide vie e viuzze dei tre quartieri della città » (p. 194), cioè dei « quartieri di Sant'Agostino, di San Pietro, di Santa Maria » (p. 72); e le piazze, le chiese, i conventi; e il Casino, e la farmacia Montemagno, e le taverne; e poi le località dei dintorni: lo sbalzo della Mammadruga, i Sette Feudi, il Monte con la sua *Grotta dalle sette porte*, il lago della Vùria, il vallone della Làmia, le gole di Rosignolo, dell'Arcura e di Santa Margherita, e così via ⁴.

Contrasta singolarmente con questa dovizia di riferimenti locali la scarsità dei tratti paesistici ⁵; e nei rari squarci di paesaggio Capuana non si diffonde in distese descrizioni, non dipinge a larghe pennellate, bensì si limita a poche linee scarse e, per lo più, convenzionali: si consideri l'oleografica genericità del paesaggio che fa da sfondo al tragico infanticidio di *Comparatico* (« la vasta pianura », « le strade e le viottole [...] ridenti di sole, tra il verde novello dei seminati » [p. 232]); e si noti, ancora, la convenzionalità delle immagini ri-

⁴ Ad arricchire ancora di altri tocchi il color locale, Capuana introduce nelle *Paesane* tutta una folla di comparse, spesso appena accennate, la quali, non avendo alcuna funzione specifica nella trama delle novelle, sono chiaramente tratte dalla realtà al solo scopo di completare la caratterizzazione veristica dell'ambiente. Del resto i biografi e lo stesso Capuana ci confermano che solitamente queste comparse (alcune delle quali si ripresentano in più novelle), così come pure molte figure di primo piano, son modellate su persone reali del mondo paesano, delle quali conservano talora perfino il nome: in una lettera al Guzzanti, riferendosi alla novella *Il mago*, Capuana scrive appunto: « Il protagonista è don Saverio Tarì, di cui ho lasciato intatti nome e cognome » (Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita - Amicizie - Relazioni letterarie*, Mineo, "Biblioteca Capuana" [Catania, Tip. Sgroi], 1954, p. 365); e « don Saverio il rivenditore » torna, come comparsa, in *Quacquarà* (p. 283).

⁵ Già É. ROD rilevava che Capuana « ne décrit pas la nature; il n'en étale pas complaisamment les splendeurs, comme les brillants coloristes de l'école [verista] » (*Études sur le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 1888, p. 179).

chiamate alla memoria della protagonista di *Alle assise* dalla rievocazione dell'avvocato:

« ... la dolce sensazione del sole di primavera, del verde del prato, dei canti degli uccelli fra gli alberi e dei muggiti dei buoi lontani » (p. 95).

Che si tratti di note non intimamente sentite dal Capuana, di elementi inerti, attinti dal repertorio letterario e inseriti meccanicamente nella narrazione, è provato dal fatto che immagini del tutto simili valgono indifferentemente a caratterizzare lo scenario di una fosca tragedia e quello di un idillio nostalgicamente rivissuto: alla « sensazione del sole di primavera, del verde del prato », fa riscontro, in *Comparatico*, il ricordo del sangue « sprizzato al sole sulle verdi zolle di Pudditreddi » (p. 235)⁶.

Capuana stesso era ben consapevole della povertà di tratti paesistici della sua narrativa, come risulta evidente, per esempio, dalla spiegazione che ne dà in una lettera al Cesareo:

« Se non mi diffondo a descrivere il paesaggio, faccio così perchè credo che esso, per sè stesso, non abbia valore se non in quanto ha rapporto con lo stato psicologico del mio personaggio »⁷;

ed effettivamente le descrizioni di natura riescono efficaci solo nei rari casi in cui sono armonizzate con lo stato d'animo dei personaggi; ma si tratta, per lo più, in questi casi, non tanto di paesaggi in senso proprio, quanto piuttosto degli elementi dinamici, soprattutto meteorici, della natura, che forse meglio si prestano — per la possibilità di conferire loro una certa

⁶ Si noti questo stereotipato accostamento di « sole » e « verde » anche nella citazione precedente da *Comparatico*. (I corsivi, naturalmente, sono nostri).

⁷ Cfr. L. SPORTELLI, *op. cit.*, p. 68. La lettera è del 27 giugno 1914.

qual animazione, rappresentandoli in movimento — ad essere accordati coi sentimenti delle persone: così in alcune pagine di *Mastro Rocco*, dove abbiamo rilevato la consonanza tra lo scenario naturale e il protagonista; così in un episodio del *Mago*, anch'esso già segnalato.

2. Se ci volgiamo ora a considerare l'ambiente umano — quello che Taine chiamerebbe il *milieu* — nel quale si svolgono le vicende e vivono i personaggi delle *Paesane*, dal quale i protagonisti sono circondati e condizionati, rileviamo nell'arte del Capuana una certa angustia e superficialità di visione della realtà, analoga a quella che si manifesta nella sua poetica, e particolarmente nell'accezione ristretta che ivi assume il concetto di *vero*⁸.

Nel '94, al Boutet, che in un articolo fremente di indignazione aveva contestato la validità del verismo degli scrittori siciliani (« Il vero... Il vero come? Il vero dove? Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano? »), accusandoli di aver passato sotto silenzio, nella loro narrativa, « il martirio dei contadini » della loro regione e di aver rappresentato una Sicilia « di *maniera* »⁹, Capuana rispondeva risentito: « Chi vi ha detto che il Verga ed io [...] abbiamo voluto dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti? »¹⁰, accomunando — così come aveva fatto il Boutet — la propria nar-

⁸ Rimandiamo, in proposito, a un nostro prossimo saggio sulla poetica di Capuana, in cui, analizzando le teorie letterarie dello scrittore, metteremo in chiaro i limiti della sua concezione veristica.

⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Gli "Ismi"*, cit. (dove è riportato l'articolo di E. BOUTET, *Sicilia verista e Sicilia vera*, apparso sul « Don Chisciotte di Roma » del 7 genn. 1894), pp. 325 e 327. L'articolo fu scritto in occasione dei fatti di Sicilia del '93, che rivelarono drammaticamente a tutta Italia le intollerabili condizioni di vita dei contadini di quella regione.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 333.

rativa d'ambiente siciliano con quella del Verga ¹¹. Ed invero le novelle dei due scrittori presentano parecchie analogie: in particolare, i luoghi in cui esse sono ambientate sono contigui, e sostanzialmente identiche sono le caratteristiche sociologiche della realtà che essi si propongono di ritrarre veristicamente ¹².

Ma se, al di là delle esteriori somiglianze, guardiamo al contenuto delle rispettive realizzazioni artistiche, vediamo che, mentre Verga ci dà un vivo quadro della condizione umana della sua gente, riuscendo a cogliere — pur senza proporselo deliberatamente — l'essenza dei rapporti economico-sociali che stanno alla base e determinano questa condizione, Capuana, viceversa, collocando il suo punto di vista allo stesso livello dei suoi personaggi, osservando la realtà a distanza troppo ravvicinata, sotto l'angolo visuale del paesano medio con cui egli si identifica, si preclude, per questa sorta di miopia artistica, ogni possibilità di conoscere intimamente, e quindi di rappresentare in modo veramente realistico, la realtà stessa, della quale riesce a darci solo un'immagine superficiale ed angusta.

Invano cercheremmo nelle novelle di Capuana una compiuta rappresentazione della condizione umana dei diversi ceti in cui la comunità paesana si differenzia e si stratifica e del contrasto sociale che oppone gli uni agli altri questi ceti, una rappresentazione che, penetrando sotto la scorza dei fenomeni visibili in superficie, metta allo scoperto (s'intende, nei

¹¹ Del Verga, per altro, per confutare l'accusa del Boutet, Capuana cita *Libertà e Rosso Malpelo*.

¹² È facile riscontrare, in Verga e Capuana, anche affinità e corrispondenze di motivi, di temi, di situazioni; affinità e corrispondenze che derivano — secondo noi — più che da influenze ed imitazioni reciproche, appunto dall'identità dell'ambiente reale, che offriva spunti analoghi ai due scrittori veristi. Anche per questo ci parrebbe oziosa una ricerca volta ad assegnare all'uno o all'altro la priorità del concepimento d'ogni singolo motivo. Quello che importa osservare, se mai, è il diverso maneggio, il diverso trattamento dello stesso spunto da parte dei due scrittori.

modi propri dell'arte) gli intimi meccanismi economici che — sia pure attraverso complesse mediazioni — determinano e regolano, nella realtà, i rapporti fra gli uomini, e condizionano il loro modo di agire e perfino di pensare e di sentire ¹³.

Se qualche tenue indizio della realtà, intesa in questo senso, troviamo nelle *Paesane*, esso è dovuto — come abbiamo già osservato — più che alla volontà e alla capacità di conoscenza e di rappresentazione realistica di Capuana, alla fedeltà riproduttiva oggettivamente inerente, nonostante tutto, al metodo veristico adottato dallo scrittore.

Abbiamo visto (per esempio, a proposito dello *Sciancato*) come solo per induzione da particolari del tutto marginali possiamo farci un'idea delle effettive condizioni di vita dei membri della società paesana ritratta in queste novelle; così, solo scarsi indizi (per esempio, il duro trattamento che ricchi proprietari come don Michele [*La mula*] o don Stellario [*Il "tabbùtu"*] usano alla loro servitù) ci permettono di figurarci lo stato di prostrazione sociale dei paria di questa società; e l'aspirazione dei diseredati a un miglior tenore di vita ci è solo suggerita, attraverso la deformazione caricaturale — sotto l'aspetto dell'illusoria speranza in un improvviso colpo di fortuna che ripari miracolosamente alle ingiustizie della sorte —, in quel passo de *Gli scavi di mastro Rocco* in cui vediamo il miraggio che spinge il protagonista alla perseverante ricerca del tesoro incantato:

« ... allora avrebbe fatto il signore, lui e i suoi figliuoli; si sarebbe fabbricato un palazzone, avrebbe comprato dei feudi, e non avrebbe più mangiato pane e cipolla » (p. 77).

¹³ Occorre tener conto di questo aspetto della narrativa ('paesana' e non) di Capuana per individuare il carattere specifico del suo *verismo* e per determinarne la portata e i limiti.

Atteggiamento comune a tutti i membri della comunità paesana è l'avversione ai rappresentanti del potere politico e amministrativo, che si presentano ai loro occhi come rapaci estortori di tasse e come iniqui esecutori della legge; generale è la polemica e la lagnanza contro le tasse: la troviamo, per esempio, nello *Sciancato* (p. 32); in *Don Peppantonio* (pp. 160, 161, 165); in *Mastro Rocco* (pp. 77-78); in *Don Ilario* (p. 211); ma il fatto stesso che le proteste e le lamentele sono espresse col medesimo tono e quasi con le medesime parole da personaggi appartenenti ai più diversi ceti sociali, mostra come anche questo motivo sia superficiale e sostanzialmente convenzionale in Capuana, il quale registra e riproduce meccanicamente questo atteggiamento diffuso, senza coglierne e penetrarne le forme e le motivazioni diverse in rapporto alle diverse condizioni di classe. L'unico caso in cui troviamo una sfumatura, un accenno di differenziazione, è quello di don Ilario, che, da ricco possidente, nonostante l'immane querela contro le imposizioni fiscali, si rende ben conto della funzione che ha il potere politico, di difesa della proprietà e dell'ordine sociale, e quindi, tutto sommato,

« ... rispettava il re, [...] gli voleva anche bene perchè con gli sbirri e i compagni d'arme garentiva la vita e la roba di tutti » (p. 211).

E neanche il motivo della giustizia, che per i poveri e gli umili diventa ingiustizia, ha profonda risonanza nella sensibilità dello scrittore: abbiamo già mostrato come la considerazione dello *Sciancato* che « i poveretti, si sa, non possono aver fatta giustizia » (p. 29), abbia quasi il suono di un generico luogo comune; e si pensi alle inflessioni grottesche che questo motivo assume in *Mastro Cosimo*; quando poi lo scrittore ci presenta — in *Alle assise* — uno dei suoi personaggi umili direttamente alle prese con gli amministratori della giustizia, non

riesce a rendere, nonostante il suo evidente proposito (« La povera giovane alzò timidamente la testa, guardò quei visi intentamente rivolti verso di lei [...] » [p. 89]), il senso di sbiottimento e di oppressione della donna di fronte al mondo estraneo e indecifrabile del tribunale: chè artisticamente e psicologicamente rigida e meccanica riesce la figura della protagonista.

Le connotazioni con cui Capuana caratterizza l'ambiente umano delle sue novelle, dunque, piuttosto che alla realtà economico-sociale si riferiscono agli aspetti più esteriori di esso: in sostanza sono soprattutto connotazioni di ordine folclorico ¹⁴.

Se torniamo, ora, a considerare questo ambiente come *milieu* naturalisticamente inteso, come fattore condizionante i protagonisti e le situazioni, se vogliamo qualificare e definire il tono e il modo del condizionamento da esso esercitato, se ne cerchiamo, insomma, in questo senso, la caratteristica più generale, troviamo che esso si atteggia, quasi senza eccezioni, come un ambiente ridanciano e beffardo, pettegolo e maligno: lo scherno e la maldicenza sono l'espressione — comune a tutti i ceti — più vistosa e tipica di questa comunità paesana; questo è l'aspetto che soprattutto coglie lo scrittore, osservando l'ambiente sotto l'angolo visuale, e con l'occhio, del *paesano medio* ¹⁵.

¹⁴ G. COCCHIARA (*Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 471) afferma che « l'esperimento più impegnativo del Capuana è stato [...] quello di immettere la vita e l'immaginazione popolari » — in senso folclorico — nella sua narrativa in genere, e che in particolare nelle novelle di ambiente siciliano lo scrittore rappresenta « le manifestazioni della vita popolare tradizionale ». Numerosissimi, effettivamente, sono nelle *Paesane* gli spunti e i motivi tratti dalla sfera del folklore (ne abbiamo segnalati alcuni a proposito di *Mastro Rocco* e del *Mago*), e, tutti insieme, ci danno un quadro ricco di particolari delle tradizioni e dei costumi paesani, e contribuiscono efficacemente a ravvivare il color locale di queste novelle.

¹⁵ La presenza di questo *milieu*, così caratterizzato, si riscontra in quasi tutte le novelle: in alcune (*Don Peppantonio*, *Mastro Cosimo*, *Quacquarà*) l'abbiamo già rile-

3. Ora, le caratteristiche del 'paesano medio' con cui, appunto, a nostro parere, Capuana si identifica, sono intimamente affini (sia pur mitigate e come sublimare, la derisione beffarda tramutandosi in arguto sorriso, la malignità pettegola in scanzonata curiosità) a quelle di quest'ambiente; ciò spiega (almeno in parte) la natura e i limiti dell'atteggiamento dello scrittore verso l'oggetto della sua rappresentazione: atteggiamento, come abbiamo già rilevato, di osservatore curioso e divertito, portato a cogliere e ritrarre, con estro di caricaturista, gli aspetti buffi, bizzarri, grotteschi della realtà.

Di questo atteggiamento conviene tener conto se si vogliono cogliere i pregi delle *Paesane*.

Consideriamo, per esempio, i personaggi, che rappresentano l'elemento strutturalmente più rilevante e significativo di queste novelle: a un esame critico fatto dall'esterno e dall'alto, essi non possono non apparirci generalmente rigidi e meccanici: l'espressione del loro carattere ci appare allora la fissazione, la mania; quella del loro comportamento, il tic; e le nostre conclusioni in proposito non possono discostarsi molto da quelle del Croce, per esempio, che vede in essi soltanto dei « tipi stravaganti di avari, di maniaci della dominazione o del litigare », e delle « macchiette »¹⁶.

vata; ecco qualche altro esempio: « I macellai, i bottegai e gli sfaccendati di Piazza del mercato, seduti in cerchio su gli scalini del Collegio, si divertivano a canzonarlo » (p. 35 — *Lo sciancato*); « I vicini [...] si burlavano delle sue *trovate* di oggetti inservibili e di monete antiche » (p. 75 — *Gli scavi di mastro Rocco*); « La gente crollava il capo, gli rideva in faccia » (p. 39 — *Rottura col Patriarca*).

¹⁶ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915 (dove è riportato il saggio crociano su Capuana già apparso sulla « Critica » del 20 settembre 1905), pp. 110 e 113 rispettivamente. — Giudizi analoghi esprimono, fra gli altri, E. CACCIA (*Luigi Capuana, in Letteratura Italiana. I minori* — vol. II della collana « Orientamenti Culturali » —, Milano, Marzorati, 1962, p. 2912) e M. ZANGARA (*Luigi Capuana*, Catania-Roma-Milano, « La Navicella », 1964, pp. 91 e 153).

Ma se vogliamo apprezzare adeguatamente lo schietto sapore che queste creature acquistano nei limiti della dimensione paesana in cui vivono, nella realtà e nell'arte, dobbiamo provare — attenuando un poco il nostro rigore di critici — a collocarci noi stessi, idealmente, in quella dimensione, a sintonizzarci sulla lunghezza d'onda del narratore paesano che racconta a un pubblico consensuale le imprese e le disavventure di persone note, assaporando egli stesso per primo il gusto della sua colorita narrazione ¹⁷.

Fatta questa premessa, soffermiamoci ancora un poco ad esaminare le caratteristiche dei personaggi delle *Paesane*.

Ognuna delle novelle è imperniata sulla figura del protagonista, attorno al quale si sviluppa l'azione — quando c'è — e si muovono i personaggi secondari e il *milieu*. Raramente le figure di contorno hanno un loro risalto autonomo; il protagonista, viceversa, non solo spicca nettamente, a tutto rilievo, ma ha una funzione così importante nell'economia delle singole

¹⁷ Non concordiamo, nell'interpretazione della narrativa 'paesana' dello scrittore, con C. A. MADRIGNANI (*Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970), il quale rileva una « fondamentale estraneità » di Capuana al mondo paesano ritratto nelle sue novelle, che sarebbe « rappresentato sempre dal di fuori come un mondo che non appartiene allo scrittore e nel quale egli non intende calarsi » (p. 194). Secondo il critico, Capuana assumerebbe verso la realtà isolana un atteggiamento da « siciliano continentalizzato », osservandola col distacco dell'« intellettuale del Regno del tutto integrato nell'ideologia della nuova classe dirigente, per il quale la “barbara” Sicilia è ancora un'isola di particolarismi ed anacronismi, del tutto estranea allo sviluppo dell'età moderna » (ivi, pp. 190 e 191). Al Madrignani sfugge l'essenziale congenialità del mondo paesano allo scrittore, intrinsecamente 'paesano' anch'egli, e spinto verso quel mondo, sul piano dell'arte, da un'intima affinità elettiva. D'altronde, più in generale, sembra sfuggire al critico il fatto che i lunghi soggiorni del Capuana nel 'continente', gli stretti rapporti con gli ambienti intellettuali italiani d'avanguardia, l'intensa esperienza culturale 'europea', non riuscirono mai ad estirpare del tutto il provincialismo profondamente radicato nella sua indole e nella sua mentalità. (Come documento emblematico della 'sicilianità' di Capuana si veda il *pamphlet* *La Sicilia e il Brigantaggio*, del '92 — di un periodo, cioè, in cui quell'esperienza, almeno nella sua parte più significativa, era già stata compiuta e assimilata —, ristampato in *L'Isola del Sole*, Catania, Giannotta, 1898).

novelle, da poter essere considerato come il fattore determinante della loro struttura.

Da questo punto di vista, le *Paesane* si possono dividere — schematicamente — in due categorie: la prima comprende le novelle a struttura essenzialmente *narrativa*, nelle quali vediamo il protagonista al centro d'una vicenda, che si articola in un intreccio dinamico: come esponente di questo gruppo di racconti, in cui prevalgono nettamente gli elementi 'funzionali'¹⁸, si può indicare, per esempio, *Comparàtico*; alla seconda categoria appartengono le novelle (o piuttosto, i bozzetti) a struttura essenzialmente *figurativa* — in cui prevalgono di gran lunga gli elementi 'indiziali' — volte soprattutto a tratteggiare un compiuto ritratto del protagonista: in queste novelle (fondamentalmente statiche — che ci sembrano rappresentare il meglio della raccolta, appunto perchè in esse Capuana ha modo di estrinsecare e dispiegare tutta la sua maestria di estroso ritrattista — l'intreccio è del tutto secondario, e tutti gli elementi son subordinati alla figura del protagonista, quasi attratti nella sua orbita da una sorta di forza centripeta, e concorrono insieme a completarne la caratterizzazione. Esempiare, in questo senso, è *Il prevosto Montoro*¹⁹, dove l'intreccio è quasi del tutto inesistente.

Tra i due poli rappresentati da *Comparàtico* e dal *Prevosto*

¹⁸ Adottiamo qui la classificazione (e la terminologia) proposta da R. BARTHES — nella sua *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* (nel volume, di vari autori, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5 sgg.) —, che distingue le unità narrative in due grandi classi: le *funzioni* propriamente dette, che, avendo « come correlati unità dello stesso livello », rinviando cioè « ad un atto complementare e successivo » (pp. 17-18), hanno la funzione di far progredire l'azione; e gli *indizi*, che, viceversa, rinviando « ad un concetto più o meno diffuso », hanno una funzione 'connotativa' (« indizi caratteriali che riguardano i personaggi, notazioni d' "atmosfera", ecc » [p. 18]), e non sono, di per sè, strettamente necessari allo sviluppo dell'intreccio.

¹⁹ Si vedano, circa la tecnica con cui sono costruite le novelle di questo genere (la tecnica dell' 'illuminazione progressiva', secondo la denominazione da noi datale), le osservazioni che abbiamo fatte sopra, analizzando *Il prevosto Montoro*, appunto, e *Don Peppantonio*.

Montoro, al di là di ogni schematica classificazione, si collocano le altre novelle, nelle quali si mescolano e combinano con varia dosatura 'funzioni' ed 'indizi': in tutte (salvo le rarissime eccezioni già rilevate nel corso della precedente analisi) campeggia il protagonista: là dove prevale la *narrazione*, gli indizi caratterizzanti sono inseriti e sparsi nell'intreccio; là dove, viceversa, prevale la *figurazione*, anche gli elementi del primo tipo sono in funzione del ritratto.

4. Capuana ci mostra i suoi personaggi in azione, o ce li raffigura staticamente, nella loro attitudine caratteristica; ce ne racconta un'avventura o comunque una vicenda particolare, o li accompagna fino alla morte; fa una narrazione continuata, o riprende il suo soggetto come in una serie di istantanee, ritraendolo in scene e quadretti staccati.

Vari, dunque, sono i procedimenti narrativi adoperati dallo scrittore. Comune a tutte le novelle, invece (e quindi anche fattore di omogeneità), è la loro generale intonazione comica²⁰.

Capuana nelle *Paesane* percorre l'intero diapason del registro del *comico*, in tutte le sue gradazioni e sfumature: dalla caricatura (non sono rari i casi in cui anche figure di secondo piano siano caratterizzate, in scorcio, con una nota caricaturale), che spesso si colora di tinte grottesche²¹; al tono variamente fa-

²⁰ Lo stesso Capuana nel '92, cioè nel medesimo anno in cui era stata pubblicata l'ultima delle novelle 'paesane' che poi sarebbero confluite nella nostra raccolta, qualificava l'intento artistico da lui in esse perseguito, come il tentativo « di far scintillare dai casi loro [dei personaggi] qualche sprazzo di comico bagliore » (*La Sicilia e il Brigantaggio*, in *L'Isola del Sole*, cit., p. 7); e ancora nel '94 (l'anno di pubblicazione della raccolta) lo scrittore dichiarava che « in tutto il volume delle *Paesane* è il lato comico di certi caratteri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza » (Cfr. *Gli "Ismi"*, cit., p. 334).

²¹ Nel *grottesco*, appunto, L. TONELLI (*Luigi Capuana*, in *Alla ricerca della personalità*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1929, p. 12) vede la nota caratteristica della narrativa paesana di Capuana. (Il saggio del Tonelli era già apparso — col titolo

ceto che, modulato in tutte le sue inflessioni, pervade quasi ogni pagina (e che a volte si coagula in vere e proprie barzellette, quasi indipendenti dal contesto ²²); fino all'umorismo venato di ironia che abbiamo notato in *Lotta sismica* e nel *Muletto del dottore*, ma che si affaccia qua e là, un po' per tutta la raccolta, in quella particolare forma di *umorismo impersonale* di cui diremo più in là (certe novelle sono da cima a fondo una amena canzonatura del protagonista da parte dello scrittore-narratore paesano: per esempio, *Il prevosto Montoro* e *Rottura col Patriarca*).

Diversi sono i mezzi di cui lo scrittore si serve per produrre effetti comici: oltre (e insieme) alla caricatura, alla facezia, all'umorismo, c'è la comicità immanente nelle cose, nelle azioni, nei personaggi, sprizzante dal contrasto fra situazioni oggettivamente serie (o addirittura tragiche) e attitudini ridicole o meschine dei personaggi che le vivono (di questa natura è il tragicomico di *Mastro Cosimo* e quello di don Stellario morente nel "*Tabbùtu*"), o nascente dalla meccanica ripetizione dei gesti e delle battute; e talvolta Capuana raggiunge risultati esilaranti grazie al semplice maneggio del materiale linguistico ²³.

Questa comicità, talvolta facile e dozzinale, ma non di rado di buona lega e anche di prim'ordine (come nel *Prevosto Montoro*), è presente, come abbiamo detto, in tutte le *Paesane* (soltanto *Alle assise* ne è quasi del tutto priva): neppure in una novella di argomento 'tragico' come *Comparàtico* mancano tratti

Il carattere e l'opera di Luigi Capuana — sulla « Nuova Antologia » del 1^o maggio 1928).

²² Si pensi alla trovata delle statuette di Cerere con la pipa in *Mastro Rocco* o all'aneddoto della ricetta di Paolo Maura nel "*Tabbùtu*".

²³ Ci riferiamo, per esempio, alle deformazioni del latino ecclesiastico che lo scrittore mette spesso in bocca ai suoi personaggi: « — Che ne so io dei *dominu spapiscu?* » (p. 141 — *Mastro Cosimo*); « *Requie materna! Riscatta in pace!* » (p. 278 — *Il "tabbùtu"*); ecc.

caricaturali, e perfino un lazzo sguaiato, nella battuta finale di Janu:

« — Assassino! Ora vi punsero le corna, dopo quattr'anni?

— Meno male — rispose Janu [...]. — A te, quelle di tua sorella col pastaio, quando ti pungeranno? Mai? » (p. 238);

neppure quando la narrazione assume inflessioni e cadenze meste, malinconiche, patetiche (che pure risuonano con una certa frequenza nelle *Paesane*), Capuana sa rinunciare facilmente alla nota comica, che introduce anche a costo di una stonatura stridente con l'intonazione della pagina ²⁴.

5. L'intonazione comica delle *Paesane*, specie là dove si presenta sotto forma di umorismo, potrebbe rappresentare — nella misura in cui sembra implicare l'intervento diretto dello scrittore — una minaccia alla coerente attuazione della norma dell'impersonalità, da Capuana propugnata in sede teorica e tenacemente perseguita nell'opera letteraria; ma egli schiva questo pericolo grazie ad un suo *umorismo impersonale*, che realizza trasfondendo interamente nei personaggi il suo umore ironico o canzonatorio, o trasferendolo e facendolo circolare *all'interno* delle situazioni e delle vicende, sì che paia emanarne spontaneamente ²⁵.

²⁴ Così, per esempio, nell'ultima parte del *Canonico Salamanca*, tutta soffusa di tristezza, in cui si riverbera la malinconia del declino del protagonista: l'animo rude di questo si apre anche a sentimenti gentili; e alla notizia della morte della sua donna Totò, « due lagrime rigarono la faccia smunta del canonico » (p. 22); ma subito dopo costui se ne esce in questa grottesca apostrofe: « — Signor Iddio! — esclamò lamentosamente il canonico: — O che non vi bastava Maria Maddalena in paradiso? » (ivi).

²⁵ Si vedano, in proposito, le considerazioni del Capuana sull'arte del Verga (la quale fu sempre di stimolo al mineolo per la definizione della sua poetica e delle sue teorie letterarie, oltre che di esempio per la sua narrativa 'paesana'): « L'umorismo, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'interven-

Mediante procedimenti analoghi — calandosi tutto nei personaggi o immedesimandosi con un ideale testimone oculare (il 'narratore paesano') che osservi e racconti i fatti nella loro oggettività rilevando dai fatti stessi la comicità o il *pathos* in essi immanenti — Capuana evita ogni intrusione della sua soggettività nella narrazione, e realizza, così, l'*impersonalità* in senso generale ²⁶, che non consiste, quindi, in un atteggiamento psicologico, bensì in una tecnica narrativa, derivante da un principio teorico, e che, lungi dall'esser di per sè causa di freddezza e di aridità — come vuole la critica idealistica di ascendenza crociana, a partire dallo stesso Croce ²⁷ —, permette viceversa allo scrittore di trovare in queste novelle la giusta misura tra l'enfatico sentimentalismo di certa sua narrativa 'appassionata' e l'indifferenza del macchiettista intimamente estraneo alla materia della sua rappresentazione.

L'*impersonalità* di Capuana, però, non è animata dalla tensione morale e dall'impegno conoscitivo di cui è carica quella di uno Zola, per esempio, o anche di un Verga: lo scrittore mineolo non seppe fare di essa (così come, più in generale, non seppe fare del suo *verismo*) anche uno strumento di conoscenza, atto a penetrare nelle intime viscere della realtà e a mettere allo

zione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore. [...Esso] scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa » (*Per l'arte*, cit., pp. 173-74).

²⁶ In effetti Capuana, nelle *Paesane*, osserva scrupolosamente, in genere, il canone dell'*impersonalità*: se si eccettuano le due novelle dell'« intermezzo », pochissimi sono i casi di 'trasgressione' formale di questa norma.

²⁷ Il CROCE (*op. cit.*, pp. 110-11) addebita all'« atteggiamento da naturalista, che assume il Capuana », il fatto che « l'opera è generalmente un po' fredda », ed afferma che « la scarsa vena di sentimento, o il proposito ond'egli l'ha repressa ed essiccata, dà origine a un difetto artistico », tendendo — così — a vedere nella freddezza dell'opera la conseguenza di una scelta consapevole e volontaria, che per il critico si identifica col principio dell'*impersonalità*. Del resto il Croce dichiara esplicitamente di preferire quelle parti dell'opera di Capuana « nelle quali il proposito dell'*impersonalità* è stato dimenticato o non è messo pienamente in atto » (ivi, p. 113).

scoperto le radici profonde dei fenomeni visibili in superficie; e in queste novelle ci dà appunto, della vita paesana, una rappresentazione vivace e colorita, ma sostanzialmente superficiale. *

DOMENICO TANTERI

* Non ci è possibile, in questa sede, fare un'analisi particolareggiata dello stile e della lingua delle *Paesane*, che richiederebbe, fra l'altro — per esser completa anche in senso 'diacronico' (si tenga presente che Capuana, nella raccolta in esame, conferì alle novelle una veste stilistica omogenea che in origine esse non avevano, e che modificò ulteriormente tale veste in *Nostra Gente* e in *Dalla terra natale*) —, un raffronto puntuale tra le diverse redazioni delle novelle.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

GIOVANNI D'EUCHAITA E GLI ΣΚΕΔΙΚΟΙ

Giovanni di Euchaita, nonostante le continue proteste di umiltà, non tascurò mai di rispondere per le rime a quanti muovevano appunti alla sua opera letteraria ¹.

Echi di queste polemiche tra letterati — frequenti, come si ricava da Psello, in un periodo ricco di personalità notevoli in lotta tra loro per difendere il loro prestigio di maestri ed il favore del munifico imperatore — si trovano oltre che nell'epistolario anche nei carmi. Di esse la più interessante, per le notizie che possono ricavarci, a mio avviso, su un movimento letterario, ancora vivo nel secolo successivo, è quella contenuta nel carme 33 L.:

« Contro chi ha criticato il giambo ἀνθ' οὗ προαθείς, perchè la preposizione non sarebbe rettamente aggiunta.

Se un discepolo malvagio in cambio di un po' di oro vendette Cristo a nemici assassini, perchè ora sbagliano quanti credono che una volta Cristo fu venduto in cambio di un po' di oro? Come mai si allontanano dal retto uso della lingua quelli che dicono e scrivono per qual fine ed in qual modo avvenne la vendita, chiamando scafa la scafa del proverbio? In che modo si potrebbe definire la vendita se non solamente dicendo che

¹ Cfr. ad es. i *Carmi* 34 e 61 Lagarde ed il mio articolo *Il « Canzoniere » di Giovanni di Euchaita*, in *Sic. Gymn.* 22 (1969) pp. 109-144.

² Vv. 9-12 Τί δ' ἄν τις εἴποι τὴν προᾶσιν πλὴν ἢ μόνον
ὅπερ πέφυκεν, ἀντὶ λήψεως δόσιν,
μόνον προσέστω κέρμα τῷ πεπραμένῳ,
ὥς ἂν πρὸς ἀντάλλαγμα μὴ συμπέσοι.

Le parole da ἀντὶ a συμπέσοι sono, probabilmente, la citazione in forma indiretta di una distinzione giuridica tra vendita e cambio (προᾶσις e ἀντάλλαγμα) come mostra l'imperativo προσέστω, tipico delle leggi, che è nei versi fuori dal nesso sintattico con ciò che precede.

essa è, in realtà, « un dare in cambio di un ricevere, solo che si aggiunga alla cosa venduta un piccolo guadagno, in modo da non cadere nel cambio »²? Io conoscendo questa definizione di vendita parlo così: altri, invece — forse vedendo meglio di noi — dicono che bisogna dire e scrivere non *πεπράσθαι ἀντὶ χρυσοῦ* ma solo *χρυσοῦ*. Quanta acribia di maestri! Come dunque non ammirare quel Talete? Questi sono saggi, ed il parere è di gente rinomata: è infatti eccezionalmente oscuro. Che danno fa l'aggiunta della preposizione? Chiederò infatti al censore della espressione: Come mai tu la cacci via a forza quando c'è e, poi, la riintroduci in mezzo quando non c'è. Come infatti potrai intendere *πραθῆναι χρυσοῦ*, se non ci aggiungi dall'esterno, senza esprimerla, la preposizione? Ma bisogna assolutamente che io ti dica qualcosa sulle tue opinioni: Come sembra quell'infelice fu trovata da voi inutile dal punto di vista della chiarezza.

- v. 30 τὸ γὰρ σαφές τε καὶ πρόδηλον ἐν λόγοις
 λογογράφοις ἥδιστον, οὐ σχεδογράφοις,
 καὶ ταῦτα κλῆσιν τὸ σχέδην κεκτημένοις,
 γρίφους δὲ σοὶ πλέκοντι τοὺς ἐν τῷ σχέδει
 v. 34 ἐπαχθές ἐστι πᾶν πρόχειρον καὶ σχέδην.

Ma tu dirai che per dare un senso compiuto al discorso occorreva aggiungere *εἵνεκεν*, *χάριν* e simili, oppure *ὑπέρ*. Come mai³? Infatti è preferibile dire che la vendita è « questo in cambio di questo » piuttosto che dilungarsi in siffatti giri di parole. Inoltre c'è testimoniata una notevole affinità tra la preposizione e queste forme, in cambio delle quali essa è spesso usata appunto per la sua natura. Come dunque in questo punto le sono state tolte le sue proprietà? Se poi un altro argomento la fa rigettare, esponilo oppure taci, diversamente sembrerà che tu stoltamente critichi dei discorsi incensurabili.

Ma non è ragionevole che chi ha senno stia molto a discutere con i discorsi di quelli che di senno son privi ».

Come è evidente, in questi versi Giovanni si difende — in verità con una virulenza non pari alla validità degli argomenti — dal rilievo

³ V. 38 dopo *πῶς* è opportuno porre un punto interrogativo, come fa Bust; diversamente il γάρ, che segue, non sarebbe comprensibile.

mossogli di aver usato ἀντί con il gentivo in dipendenza da πραθείς nel c. 32 L.

Εἰς σταύρωσιν χρυσῆν
Κάνταῦθα Χριστός ἔστιν ὑπνῶν ἐν ξύλῳ
φέρει δὲ χρυσὸς τοῦ πάθους τὴν εἰκόνα,
ἀνθ' οὗ πραθείς, ἔσωσε τοὺς κατ' εἰκόνα.

Il censore aveva rilevato che la preposizione era superflua, se egli voleva solo indicare il prezzo, non esatta se intendeva con essa mettere in rilievo il fine che il « venditore » si proponeva: in tal senso sarebbe stato più opportuno usare εἵνεκεν, χάριν, ὑπέρ⁴. Giovanni ribatte in due modi: giustifica l'uso di ἀντί adducendo motivi di chiarezza e passa al contrattacco rinfacciando al suo avversario quelle che egli ritiene colpe ben più gravi, per le quali gli nega l'autorità di muovere critiche agli altri.

A tal fine egli divide gli scrittori del suo tempo in tre categorie: i logografi, gli schedografi, e quelli che compongono γρίφους ἐν τῷ σχέδει⁵.

Per quanto riguarda la prima categoria, la traduzione latina di λογογράφους con *historicis* mi sembra inesatta: non avrebbe, infatti, senso pensare che Giovanni voglia contrapporre gli storici agli altri scrittori; fra l'altro egli, che si include in questa categoria, difende un suo scritto in versi e non di carattere storico. La spiegazione va cercata, invece, a mio avviso, negli ultimi due versi del carme:

οὐκ εὐλόγως δὲ τοῦ λόγου προστάτην
λόγοις μάχεσθαι σφόδρα τῶν ἀνευλόγων.

Logografi sono quelli che scrivono λόγους usando il λόγον, secondo il bisticcio non nuovo in Giovanni tra i significati di λόγος⁶. Questa categoria di scrittori a cui Giovanni dice di appartenere ama nello scrivere τὸ σαφὲς καὶ πρόδηλον.

La seconda categoria è quella degli schedografi, il cui nome viene da Giovanni fatto derivare da σχέδην, che Du Gange⁷, riportando i versi

⁴ Vv. 35-36.

⁵ V. 33.

⁶ Vedi il mio articolo cit. Il « Canzoniere »...

⁷ *Glossarium mediae et infimae graecitatis s.v.*

in questione, traduce con *sensim*, *pedetentim*, mentre il traduttore latino sia qui sia a v. 34 evita di renderlo⁸. Indubbiamente l'autore del lessico *mediae et infimae graecitatis*, intendendo in tal modo, ha presente la scuola che prese il nome di *σχεδογραφία*, che egli così glossa: « *Artis grammaticae pars ea dicta quam Latini inferioris aevi Partes appellant: qua scilicet docentur pueri orationem per partes ac verba singula examinare* »⁹. *Sensim*, *pedetentim* erano, dunque, in relazione al sistema di insegnamento; ma non è possibile pensare che Giovanni rimproverasse di

⁸ V. 32: « non schedographis, nec illam appellationem adeptis », quasi che si trattasse di due distinte categorie di scrittori; v. 34 « quid obvium et odiosum est ».

⁹ S. v. *σχέδος* Per quanto riguarda l'etimologia Du Cange cita la tesi tradizionale così riassunta da Basilius (*De exerc. gramm. cit. nella voce*): *Σχεδογραφεῖν πόθεν γίνεται; Ἐκ τοῦ σχήδους καὶ τοῦ γράφω· τὸ δὲ σχέδος παρὰ τοῦ χέω, χεδος, σχέδος, οἶονεὶ τὸ διαχέον καὶ διαχωρίζον τὰς λέξεις ἀπ' ἀλλήλων, ἢ παρὰ τὸ σκεδάω σκεδάω· σκεδαζόμεναι γὰρ αἱ λέξεις καὶ οἶονεὶ μεριζόμεναι εἰς γνώσιν παραλαμβάνονται.*

Questa etimologia è in modo evidente costruita *a posteriori* sul metodo di insegnamento impartito nella scuola. Anche quella data, in modo polemico, da Giovanni che fa risalire il termine a *σχέδην*, parte dalle esercitazioni estemporanee che ebbero la stessa denominazione, ma non furono evidentemente il compito originario di questo tipo di insegnamento, che consisteva, invece, in « orthographische Übungen, Übungen in der grammatikalisch-lexikalischen Erklärung von Texten, in denen die einzelnen Formen analysiert und die seltenen Wörter durch geläufige ersetzt und so erklärt wurden, und schliesslich Charaden, d.h. künstlich zusammengefügte Wortfolgen, die je nach der Schreibweise und Worttrennung einern anderen Sinn ergeben. So ist die Schedographie sowohl eine philologische Spielerei als auch eine Unterrichtsmethode, die Grammatik rein praktisch an der Hand eines gelesenen Textes zu lehren » (Fuchs (F.) *Die höheren Schulen von Konstantinopel*, Leipzig-Berlin 1926 p. 46, il quale ritiene che « ihre ursprüngliche Bedeutung ist Improvisation »). L'etimologia del nome va certamente cercata nel termine *σχέδος* già testimoniato nel senso di materiale scrittorio, in opposizione a *τετράς*, da Anastasio Sinaita (in Migne P.G. 80 col. 36): mi sembra che suffragghino tale ipotesi il fatto che Psello, ai tempi del quale la scuola già esiste — ma non sembra che ancora il nome di schedografia abbia avuto la fortuna che avrà dopo —, si lamenti che un suo alunno οὐτε σχέδος γέγραφε (*Ep.* 24 p. 31 Kurtz-Drexl; in un'altra *epistula* il filosofo richiede ad un amico gli *σχέδη* da lui raccolti e conservati, *ep.* 16 p. 20 K-D) e la voce *σχεδάριον* (« armarium reponendis schedis proprium », Du Cange s.v.). Da *σχέδος* derivò sia *σχεδογραφία* sia *σχεδουργία*, che caratterizzano il metodo, con cui la scuola esplicava il proprio insegnamento. (Sulla etimologia di *σχέδος* v. Kretschmer (P.) in *Glotta* X (1920) pp. 168-172). È ovvio, d'altra parte, che l'improvvisazione era la caratteristica, come mette in rilievo Giovanni, delle composizioni estemporanee, ma non era certamente apprezzata dagli *schedici*, che accusavano anzi di essere degli improvvisatori sia i *logografi*, sia gli *schedografi*.

non amare la chiarezza o agli scolari o ai maestri, che insegnavano tale metodo, il quale avrà avuto tutti i difetti messi in rilievo da Anna Comnena¹⁰, ma non certo quello dell'oscurità. Oltre a ciò intendendo l'avverbio come vuole Du Cange, i versi diverrebbero incomprensibili in quanto non si possono considerare scrittori né i maestri che insegnavano né gli alunni, che apprendevano i primi rudimenti della grammatica.

Gli schedografi, invece, di cui parla Giovanni, sono gli insegnanti e gli scolari di questa scuola, i quali in determinate occasioni — messo da parte quello che si può considerare il compito istituzionale di essa — mostravano la loro bravura componendo in modo estemporaneo dei versi, come ci testimonia ad es. l'anonimo autore del III σχέδος pubblicato da Schirò¹¹, il quale, non avendo tra le mani il suo libretto di appunti, offre ai suoi alunni un banchetto αὐτοσχέδιος¹².

Con questa attività, assolutamente secondaria, che prese anch'essa il nome di schedografia — e σχέδη vennero chiamati i componimenti estemporanei — va messo in relazione ed interpretato l'avverbio σχέδην, richiamando quanto Eustazio dice su di esso: Τὸ σχεδὸν αἰεὶ παρ' Ὀμήρῳ ἀντὶ τοῦ ἐγγὺς λαμβάνεται· ἀπ' οὗ καὶ σχεδία ἡ δ' ὀλίγου συμπαγεῖσα ναῦς, καὶ σχέδιον τὸ αὐθωρόν, καὶ σχέδην τὸ πλησίον...¹³ τὸ μὲν σχεδὸν ὃ ἔστιν ἐγγὺς, ἐξ οὗ καὶ τὸ σχέδην ἐπίρρημα καὶ ἡ σχεδία ναῦς καὶ ὁ σχέδιος λόγος...¹⁴.

¹⁰ Anna Comnena *Alex.* XV 845; ai suoi tempi, ad opera del padre Alessio I, la scuola, prima riservata a pochi privilegiati, era stata resa accessibile a tutti ed il metodo di insegnamento era stato generalizzato. Si riteneva un tempo, anzi, che essa fosse una istituzione di Alessio sulla scorta delle parole di Anna: τοῦ σχέδους εὗρημα τῶν νεωτέρων καὶ τῆς ἐφ' ἡμῶν γενεᾶς: lo Sternbach (*Spicilegium Laurentianum*, in *Eos* VIII (1902) p. 72) basandosi su un verso di un epigramma di Cristoforo di Mitilene (V 15), ne riportò le origini ai tempi di questo poeta. Successivamente tale datazione fu abbassata da Schirò (*La Schedografia nei secoli XI-XII e la scuola dei Quaranta Martiri in Bollettino dell'Abbadia di Grottaferrata* VI (1961) p. 19 ss.) che appoggiò la sua dimostrazione ad una *Epistula* di Psello (16, p. 20 K.D.), in cui questi dichiara che anche egli da giovane si era esercitato nella schedografia. Schirò spiega il νεωτέρων di Anna sottintendendo ad esso un γενεῶν: « l'arte della scheda è un ritrovato delle recenti generazioni e della nostra » (a.c. p. 15).

¹¹ In a.c. p. 28-29.

¹² III 1-5.

¹³ 516, 24.

¹⁴ 943, 21. Al senso di « improvvisato » si accompagna chiaramente quello di « approssimativo ».

Gli schedografi presi di mira da Giovanni sono, dunque, i compositori estemporanei, che appunto per questo si esprimevano in modo approssimativo: essi non si proponevano, come gli scrittori della categoria successiva, di essere oscuri, ma finivano per esserlo in conseguenza del loro modo di comporre. Uno di questi è, a mio avviso, il personaggio contro cui è rivolto il carme 68 L:

Εἰς σχέδος
 Τεσσαράκοντα συμμάχους θεῖους ἔχω
 τεσσαράκοντα φράσσομαι παραστάταις·
 τίς πρὸς τοσούτους χειρὰς ὀπλίτας ἄροι;
 τίς πρὸς φάλαγγα μαρτύρων στήσοι μάχην;
 ὄρα, σχιδευτά, πρὸς τίνας μοι συμπλέκη,
 πόσῳ στρατῷ δὲ συμβαλεῖν τολμᾷς μάχην.

Il vocativo *σχιδευτά* non era stato inteso né da Bust¹⁵, né da Du Can-ge¹⁶. Schirò, il quale non tiene presente il carme 33, ricostruì la situazione che diede origine ai versi di Giovanni in questo modo: « Altra documentazione dell'attività della scuola (sc. la schedografia) e che ci trasporta alla prima metà del secolo XI è una poesia di Giovanni di Euchaita, nella quale un discepolo si vanta della protezione dei Quaranta Martiri nella gara schedografica con un concorrente *σχιδευτής* appartenente forse ad altra scuola o ad altro maestro »¹⁷. Per conseguenza egli propone provvisoriamente in attesa di esaminare altri passi, in cui il termine ricorra, di interpretare *σχιδευτής* come « avversario di gara accademica »¹⁸.

Indubbiamente egli ha piena ragione nel riportare il termine nell'ambito della schedografia, cosa, del resto, che mi sembra, giustificata dal-

¹⁵ Quid σχέδος sit aut etiam σχιδευτά plane nescire me profiteor: mendum in utroque haerere arbitror, cui tamen non nisi alterius codicis beneficio subveniri possit (nota 38 in Migne *P.G.* 100 col. 1175). Tutti i codici da me indicati ne *Il Canzoniere... cit.* hanno la stessa lezione del Bust.

¹⁶ S.v. σχέδος: extant senarii iambici apud eundem Joannem Euchaitorum Metropolitanum quos ut αἰνιγμα lectoribus propono... verum, ni fallor, hic intellegitur scriptum vel chirographum, 40 testium Ecclesiasticorum signis et subscriptionibus munitum: adeo ut nemo sit σχιδευτής et *infractor* tam audax qui illud σχίζειν seu *infringere* audeat.

¹⁷ *A.c.* p. 17 s.

¹⁸ *A.c.* p. 18 n. 21.

l'alternanza tra σχεδάριον e σχιδάριον¹⁹ e soprattutto dal verbo προσχιδεύσασθαι, « in schedis annotare », usato da Anastasio Sinaita²⁰; non mi sembra esatto, invece, ritenere che il carne sia di un discepolo, in quanto tutti i carmi, inclusi nella raccolta fatta dallo stesso Giovanni, contengono versi suoi²¹. Inoltre l'opinione non certo lusinghiera che Giovanni ha degli schedografi, come sopra si è mostrato, non ci può autorizzare a credere che Giovanni componesse anche egli degli σχέδη, attività del resto non testimoniataci da altra fonte. Io penserei piuttosto che, anche in questi versi, il poeta si difenda da un critico, che aveva censurato una sua composizione, forse sui Quaranta Martiri, ed allo stesso modo che nel carne 33 intenda con il termine σχιδευτής mettere in rilievo che non spetta a lui criticare: in altre parole lo σχιδευτής è, per me, il titolo di cui egli gratifica il suo censore. In tal senso mi sembra deporre anche l'*inscriptio* del carne: εἰς σχέδος: con esso si indica chiaramente la composizione in cui lo σχιδευτής aveva criticato Giovanni. Per quanto riguarda il significato del termine non vedrei differenza tra σχιδευτής e σχεδογράφος.

La terza categoria, a cui appartiene il critico che aveva rimproverato a Giovanni l'uso di ἀντί, è caratterizzata nei vv. 33-34

γρίφους δὲ σοὶ πλέκοντι τοὺς ἐν τῷ σχέδει
ἐπαχθές ἐστι πᾶν πρόχειρον καὶ σχέδην.

Sugli scrittori qui indicati ci informa esaurientemente Eustazio, il quale dopo aver commentato il verso di Omero οὕτις ἔμοι γ' οὖνομα...²² aggiunge:

Οἱ δὲ νεώτεροι ταῦτα καὶ ὅσα τοιαῦτα ζηλώσαντες, πολλὰ δ' ἐν τοῖς παλαιοῖς εὔρηται ὅμοια ὥς πολλαχοῦ δεδήλοται, γρίφους ἐμελέθησαν

¹⁹ V. Du Cange s.v. e Kretschmer a.c.

²⁰ L.c.: Anastasio si scusa nella prefazione della sua opera di non aver avuto cura di προσχιδεύσασθαι καὶ διορθοῦσθαι καὶ στιχίζεσθαι καὶ εἶθ' οὕτως καλλιγραφεῖσθαι la sua opera, ma di avere adoperato ἀντί σχέδους τὴν τετράδα. Cfr. pure Epiphanius *Adv. haereses* III 2 C. XXV P. G. 42 col. 1008 ὁ τὴν μεταγραφὴν ἀπὸ τῶν σχεδαρίων ἐν τετράδι ποιησάμενος. Per l'esatta interpretazione dei due passi v. Kretschmer a.c. che rende il προσχιδεύσασθαι di Anastasio con *in schedis prae-notare*, cioè « stendere una bozza ». Come si vede siamo sempre riportati al significato di « opera improvvisata », « scritta in modo approssimativo ».

²¹ V. il mio *Il Canzoniere...* cit.

²² *Od.* IX 366.

πλέκειν οὓς ὠνομασαν σχέδη. τὴν ἀρχὴν μὲν λεπτοὺς τινὰς καὶ οἷους ῥᾶον ἐκδιδράσκεσθαι, τέλος δὲ ἄδρους καὶ δυσδιαφύκτους. καὶ οἱ μὲν παλαιοὶ τὸ ῥηθὲν τοῦ Ἐπιχάρμου νόημα, ἔτι δὲ καὶ τὸ τοῦ ἐπιγράμματος, καὶ ὅσα δὲ ἀρχαῖα τοιαῦτα θαυμασίως ἐκάλουν ὥς ἐνομοθέτησεν ὁ Επίχαρμος, λόγον ἐν λόγῳ αὐτὰ εἰπὼν, διὰ τὸ ὡς ἐν αἰνίγματι ἄλλον μὲν εἶναι τὸν λαλούμενον λόγον, ἕτερον δὲ τὸ νοούμενον. Οἱ δὲ τὰ σχεδικά λαλοῦντες ἀκολούθως καὶ αὐτοὶ νοήματα ἅπερ γριφεύονται, διὰ τὸ καὶ τὸν γραμματέα παῖδα μὴ τοῦ λεγομένου ἀλλὰ τοῦ νοουμένου γίνεσθαι ²³.

L'appartenenza del critico di Giovanni alla schiera degli *schedici* di Eustazio è indiscutibile e ci autorizza ad anticipare di un secolo l'esistenza di questa scuola. Il termine νεώτεροι, usato da Eustazio, non ha ovviamente un significato temporale, ma serve a qualificare questa scuola poetica, che si contrapponeva, secondo un costume già antico, alle precedenti per una « nuova » poetica. Quale questa fosse è chiarito in modo evidente da Eustazio: essa proponeva al lettore dei freddi giochi di parole, il cui significato palese nascondeva un senso ben diverso. Si rifacevano per questa tecnica ad esempi classici, con la differenza che ciò che in quelli era occasionale diveniva in loro abituale. Il loro nome (*σχεδικοί*, οἱ τὰ *σχεδικὰ* λαλοῦντες) deriva, a mio avviso, allo stesso modo di quello degli schedografi, dall'uso degli *σχέδη*. A differenza degli schedografi, le loro schede non contenevano particolarità di carattere grammaticale o lessicale, ma semplicemente annotazioni di luoghi di autori antichi basati sulla tecnica loro cara. Dai versi di Giovanni possiamo poi ricavare qualche altra indicazione su di essi: egli rimprovera agli schedici di considerare *ἐπαχθὲς καὶ σχέδην* (odioso ed approssimativo) tutto ciò che mirava a rendere chiara l'espressione.

Come sopra si è detto, in realtà il censore di Giovanni aveva mosso due rilievi: *ἀντί* è superfluo, se serve ad indicare il prezzo della vendita, inesatto se con esso si vuole mettere in evidenza il fine che il venditore si riproponeva dalla vendita. I due rilievi mostrano chiaramente che il critico aveva un senso della lingua abbastanza raffinato, anche se pedante. Giovanni, forse perchè stizzito dalle critiche, difende l'uso di *ἀντί* adducendo la necessità della chiarezza e rimproverando al suo avversario l'abi-

²³ 1634, 2, cfr. pure l'interpretazione del passo Kukule (Z. S.) *Θεσσαλονικῆς Εὐσταθίου τὰ λαογραφία*, I Αθήναι 1950 p. 465 sgg. e *Βυζαντινὸν βίος καὶ πολιτισμὸς* I, Athènes 1948 p. 111 sgg.

tudine ad essere oscuro nelle sue composizioni. Quello che però noi possiamo ricavare è indubbiamente che gli schedici erano in fatto di lingua dei puristi, non disposti a concedere nulla all'uso, che aveva attenuato anche in un amante dei classici, quale è Giovanni, il valore del genitivo in dipendenza da un verbo che indica una vendita. E' indicativo a tal proposito il fatto che egli chieda al suo avversario: πῶς γὰρ νοήσεις τὸ πρᾶθῆναι χρυσίου (v. 25), aggiungendo che l'unico modo di spiegare il genitivo sia il sottintendere, anche senza esprimerla, una preposizione. Inoltre egli insiste per due volte nel dire che bisogna γράφειν καὶ λέγειν (v. 16 e λέγοντες καὶ γράφοντες v. 5) allo stesso modo — cosa che un purista non poteva concedere — mostrando chiaramente che la lingua dell'uso agiva in qualche modo sul suo *modus scribendi*. Nello stesso senso depone il rifiuto di distinguere tra ἀντί e εἵνεκεν, ²⁴ χάριν, ὑπέρ.

Si può, pertanto, concludere che ciò che caratterizza gli schedici è da un lato una *sophia* ²⁴ consistente nel comporre i loro γρίφοι con un gioco di parole che costringeva il lettore a ricercare nel λαλούμενον il νοούμενον; dall'altro un purismo linguistico, che rifuggiva da ogni concessione all'uso. Ambedue queste caratteristiche li configurano chiaramente come dei sofisti, che con costante ricorrenza si ripresentano nella cultura antica tutte le volte che, in periodi di transizione, si manifesta un rinnovato fervore di studi e di produzione letteraria. Ciò che li caratterizza è sempre il riattaccarsi al passato, dal punto di vista linguistico, ed il contrapporsi come « nuovi » ai « vecchi », con una poetica che attiri, scandalizzando i tradizionalisti, l'attenzione.

Avversari degli schedici sono Giovanni nel secolo XI ed Eustazio nel secolo successivo, rappresentanti entrambi di un umanesimo che rifiuta stranezze poetiche ²⁵ e pedanterie puriste.

ROSARIO ANASTASI

²⁴ Cfr. v. 19 σοφοὶ μὲν οὗτοι.

²⁵ Spinti dall'amore per i γρίφοι gli schedici erano portati ad interpretazioni errate di Omero, come nota Eustazio (*L.c.*): παρεσημάνθη δὲ ἀναγκαίως περὶ τινων τοιούτων καὶ ἐν τοῖς εἰς τὴν Ἰλιάδα. ὧν ἓν καὶ τὸ, βῆ ῥ' Ἴσον τε καὶ Ἀντιφον ἐξαναρίζων. ἐνθα οὐ Ῥῆσον λέγει τὸν περιγυρόμενον Θρᾶκα Ὅμηρος, ἀλλὰ τινὰ Ἴσον καλούμενον...

IL TEATRO CRETESE

I. LA TRAGEDIA

Delle tre tragedie del *Kritikon Thèatron* la più antica e nello stesso tempo la più famosa è l'*Erofili* di Giorgio Chortatsis¹, composta intorno al 1600. Essa vide la luce per la prima volta nel 1637 — ripubblicata nel 1648 — a cura di Matteo Kigalas, edizione considerata pessima, e successivamente nel 1676 ad opera di Ambrogio Gradenigos, che curò l'edizione con spirito critico. Numerose altre edizioni seguirono a queste fino alla edizione del Sathas (1879) e a quella critica di Stefano Xanthudidis del 1928.

L'*Erofili* fu un'opera soprattutto cara al popolo greco², ma apprezzata anche da dotti: ne fanno cenno il cretese Nicola Komninòs Papadòpulos, professore a Padova, autore di una *Historia Gymnasii Patavini*³, Leone Allacci (Allàtios) — oltre che Marinos Tzanes Bunialis nel suo poema storico⁴ —. Anche il fanariota Alessandro Rangabé (Rangavis), nonostante il suo pregiudizio linguistico, la sua avversione per opere scritte in lingua popolare, constata che l'*Erofili* è un poema cretese « qui ne doit pas être passé sous silence », benchè abbia tanti difetti e dal punto di vista drammatico valga molto poco, per le parti corali

¹ Sulla personalità di questo scrittore ha scritto Linos Politis, 'Η προσωπικότητα του Χορτάτση, « Έποχές » 1964, n. 17, p. 3 e sgg. Recentemente è stato scoperto un nuovo manoscritto dell'*Erofili* che « seems to be at least as important as either of the others » cfr. A. VINCENT, *A manuscript of Chortatses' « Erofile » in Birmingham*, « University of Birmingham Historical Journal », vol. XII, n. 2, 1971, p. 262.

² Cfr. GARETH MORGAN, *Cretan Poetry: Sources and Inspiration*, « Κρητικά Χρονικά » 14 (1960) p. 405 e sgg., oltre a Dulgherakis, Zoras-Kretsis Leontsins, Megas cfr. M. I. Μανούσικα, 'Η κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας, Θεσσαλονίκη, 1965, p. 32; vedi anche M. VALSA, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Berlin, 1960, p. 144.

³ Pubblicata a Venezia nel 1726.

⁴ Cfr. 'Ερωφίλη... υπό Ετεφ. Ξανθοῦδιδου, Athen, 1928, pp. γ-δ' (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie nr. 9).

che « s'élèvent à une hauteur dont ...on ne croirait pas le poète capable ». Così per il Rangabé « l'hymne à l'amour, chanté par le chœur à la fin du premier acte, ne serait pas désavoué par une lyre classique »⁵.

Che l'argomento dell'*Erofili* fosse di derivazione italiana lo aveva già supposto il Rangabé⁶ e più tardi credette di averne scoperto il modello Martin Leake⁷ nell'*Isifile* di Mondella, edita a Verona nel 1583. Ma Conrad Bursian, in un saggio pubblicato nel 1870⁸, mostrò attraverso un accurato confronto che il vero modello non era l'*Isifile* ma l'*Orbecche* di G. B. Giraldi Cinzio (Cinthio), stampata per la prima volta a Venezia nel 1547. I cori, però, e gli intermezzi⁹ dell'*Erofili* non hanno rapporto alcuno con la tragedia del Giraldi. E mentre si son cercate le fonti delle parti corali ora nell'*Antigone* di Sofocle e nell'*Aminta* del Tasso (Bursian) ora nella *Sofonisba* del Trissino e nei *Cinegetica* di Oppiano (Sathas) ora nella *Fedra* di Seneca (Dinakis), senza che si sia in realtà riusciti ad appurare una sicura dipendenza di tutti i cori dell'*Erofili*¹⁰, per gli intermezzi invece, come già vide il

⁵ *Histoire littéraire de la Grèce Moderne*, Paris, 1877, pp. 19, 20, 21.

⁶ Cfr. *op. cit.* p. 19: « Le sujet ... probablement puisé dans quelques pièce italienne du temps ».

⁷ *Researches in Greece*, London, 1814, p. 117 e sgg.

⁸ *Erophile. Vulgaergriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Creta. Ein Beitrag zur Geschichte der Neugriechischen und Italiänischen Litteratur*, in « Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften », V, Leipzig, 1879, pp. 549-624, a cui seguono i raffronti tra l'*Isifile* e l'*Orbecche* pp. 625-635.

⁹ Gli intermezzi o *intermedi*, come si chiamavano allora, usati prima nelle sacre rappresentazioni, furono successivamente introdotti nei drammi profani cfr. L. TONELLI, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, 1924, p. 61 e A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2 ed., Torino, 1891, vol. I pp. 515-522 e vol. II pp. 168, 420-422.

¹⁰ Recentemente Vincenzo Pecoraro [*Le fonti dei cori della 'Ερωφίλη*, in *Ελληνικά* 22 (1969) pp. 370-76] ha scoperto la fonte del famoso coro dell'atto I (Ἔρωτα, ἀπὸν συχνιά...) nel coro del III atto della *Sofonisba* del Trissino (« Amor, che ... sovente »). Già il Sathas, a cui era stranamente sfuggito lo stretto rapporto tra questi due cori, aveva trovato il modello del IV coro Ἀκτίνα τ' οὐρανοῦ χαριτωμένη... nel primo coro della *Sofonisba* (« Almo celeste raggio ... »). Non molto convincente, invece, ci pare il raffronto del secondo coro dell'*Erofili* (rievocazione dell'età dell'oro) con il primo coro dell'*Aminta* del Tasso, indicato, per prima, dal Bursian. Né del terzo coro, che canta l'insaziabilità della ricchezza, la maledetta avidità dell'oro, si è trovata la fonte. Quindi non si può dire oggi del tutto risolto il problema delle fonti dei cori dell'*Erofili*. Soltanto del primo e del quarto coro possiamo affermare che si è trovato il modello.

Bursian, il poeta cretese utilizzò con molta libertà l'episodio di Rinaldo e Armida della *Gerusalemme Liberata* del Tasso. Questa imitazione, — non certo servile ammesso che il Chortatsis in questi suoi intermezzi si sia ispirato direttamente al Tasso e non li abbia attinti da altra fonte a noi ignota —, è ben visibile, comunque, in alcune parti che vengono riprese quasi alla lettera. Così, per esempio, nel primo intermezzo i versi 13-14 « Κ' ἐκεῖν' ἀπού 'ναι πλειότερο, δέτε τὴν ὄρεξίν του / στὸ θάνατο γιὰ λόγου μας ἔδωκε τὸ παιδὶν του » trovano corrispondenza nella *Ger. Lib.* IV, 11: « Né cioè gli parve assai; ma in preda a morte / sol per farne più danno, il figlio diede », e nel secondo (vv. 75-88) troviamo riprodotti i famosi versi del Tasso (XVI, 14-15): « Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa .../ cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando / esser si puote riamato amando » — « Γιὰ 'δὲ τὸ ρόδο τὸ ταχὺ πῶς δροσερὸν ἀρχίζει / νὰ φαίνεται ... / Πιάστε τὸ ρόδο τσὴ φιλιᾶς, κι ἀγαφτικοὶ ὅς λογαῖστε, / ὄντε ἀγαπώντας μπιστικά κι ἐσεῖς πούρ' ἀγαπᾶστε ».

E nel terzo intermezzo l'imitazione si fa ancor più fedele. Le parole di Armida, che dinanzi a Solimano si dichiara pronta a combattere contro i cristiani promettendo ampie ricchezze a chi le porterà il capo di Rinaldo, sono riprese dal poeta cretese, come pur le parole di Adrasto e di Tissaferne, che si disputano l'onore di vendicare la fanciulla, e quelle del re che esorta tutti a vendicarla, come mostra il confronto che segue:

<i>Ger. Lib.</i> XVII, 43	<i>Ἰντερμέδιο τρίτο 1 e sgg.</i>
<i>O re supremo... anch'io ne vengo</i>	ψηλότερό μου Βασιλέ... / ἦρθα κ' ἐγὼ νὰ βάλω
<i>per la fé, per la patria ad impiegarmi.</i>	γιὰ τὴν πατρίδα μας μαζί κι ὀγιά τὴν ἐδική μου / πίστι,
<i>Donna son io, ma regal donna: indegno</i>	γυναῖκα ὡς βρῖσκομαι... / γιατί 'μαι βασιλιῶ παιδί, κι ἄξια πολλὰ τὴ μάχη /
<i>già di reina il guerreggiar non parmi.</i>	πᾶσα κι αμιά βασίλισσα τυχαίνει πάντα νὰ 'χῃ.
<i>Usi ogn'arte regal chi vuol il regno.</i>	κι ὅποιοι ἀγαποῦ καὶ θέλουνσι νὰ 'χουνσι βασίλεια, τέχνες καὶ πρῶτες βασιλιῶ ν'ἀργάζουντ' εἶναι χρεῖα.
str. 49	vv. 39-42, 50
<i>Tolga il Ciel... che le quadrella</i>	... ποτὲ μὴν κάμουνσι οἱ Ὅρανοὶ νὰ σώσῃ
<i>nel barbaro omicida unqua tu scocchi;</i>	σαῖττα ἀπὸν τὴ σπούρδα σου τέτιον φονιά νὰ δώσῃ,

ché non è degno un cor villano...

γιατί καρδιά χωριάτικη ποτέ τζι δέν
τυχαίνει,

... che tuo colpi il tocchi ...

... από λόγου σου νά μείνη πληγωμένη ...

ed io del capo suo ti farò dono.

κι ὅς φέρη τὸ κεφάλιν του χάρισμα νά
σοῦ δώση.

str. 50

vv. 55-58

E chi sei ... tu, che sì gran fasto

Κ' ἐσύ, ἀπὸ ὀμπρὸς τοῦ Βασιλίου κ' ἐμᾶς
μιλεῖς, ποιὸς εἶσαι;

mostri, presente il re, presenti noi?

ποιὸς 'ς τούτη γιὰ καλύτερο στή μάχη
προσκαλεῖ σε;

Forse è qui tal, ch'ogni tuo vanto audace

κι ἄλλοι εἶν' ἐδῶ, πὺ τούτ' ἐξου τοῦ
καύχησης περνοῦσι

supererà co' fatti, e pur si tace.

μ' ἀληθινὰ καμώματα, καὶ πάλι δὲ μι-
λοῦσι.

str. 51

vv. 61-67

Ma s'altrove che qui così importuno

μὰ σένα, πὺ μοῦ μίλησες εἰς τέτοιο
τρόπο μνόγω

parlavi, tu parlavi il detto estremo.

πὺ εἶχα κάμει νά 'χουσι τὸν ὕστερόν
τὸς λόγο

... Donna gentile,

τὰ χεῖλ' σου... 'πωμένο, ἂν ἐμπροστά μας
δὲν ἦτονε... ὁ ἄξιος Βασιλιά μας.

ben hai tu cor magnanimo e virile;

Κόρη περίσσια βγενικὴ...
τόσ' εἶν' ἀπόκοτη καὶ δυνατὴ ἡ καρδιά
σου,

str. 52

e ben sei degna, a cui suoi sdegni ed ire,

κι ἄξια 'σαι νά θυμώνουνται γιὰ σὲ καὶ
νά μανίζου

l'uno e l'altro di lor conceda e done...

τούτοι...

Ed il Tasso non è noto al Chortatsis soltanto per la *Gerusalemme Liberata*, come palesamente mostrano i passi che testé abbiamo messo a confronto, ma anche per il *Re Torrismondo*, dal cui primo atto (25-50) prese in prestito un passo che inserì nell'atto secondo, scena seconda, (vv. 111-136) della sua *Erofili*¹¹. Anche in questo caso la corrispon-

¹¹ Cfr. M. I. Μανούσακα, "Αγνωστη πηγή τῆς «'Ερωφίλης» τοῦ Κορτάτση: 'Η τραγωδία «Il re Torrismondo» τοῦ Tasso, «Κρητικά Χρονικά» 13 (1959) p. 73 e sgg.

denza tra i due brani in questione è sorprendente e non lascia dubbio alcuno. Ecco qualche verso:

Torr. I, 25-28; 40-41

*Temo ombre e sogni,
ed antichi prodigi, e novi mostri,
promesse antiche e nove, anzi minacce*

*di fortuna, che 'l ciel ...
or le mura stillar, sudare i marmi
miro... di negro sangue.*

II, 111-113; 125-126

Φοβοῦμ' ἀσκιές, τρέμ' ὄνειρα
δειλιῶ σημάδια πλήσια,
χίλιες φοβέρες τ' Οὐραναῦ μὲ τυραννοῦσιν
ἴσια,
χίλια παρατηρήματα παλιά καὶ νιά...
κι ὥρες θωρῶ πὼς δρώνουσιν αἵματα...
τοῦτα τὰ τευχιά.

Ma oltre all'*Orbecche*¹², alla *Gerusalemme Liberata* e al *Torrismondo* il Chortatsis ha tenuto presente anche l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto,

¹² Vi sono dei passi della tragedia italiana che il Chortatsis ha tradotto fedelmente. E perché il lettore non pensi che questa sia una affermazione gratuita, riporto qualche brano:

Orbecche atto III, scena 2

« E questo è quel che più mi pesa e
duole, che così i' volea por' un giorno fine
a tante guerre e frenar ben la pace
al popul mio ... »
« Dunque, Signore, pensate voi che quella
man, ch'ancora stilla del sangue de
parenti vostri, et a da far di tant'altri
vendetta ...
io crederei piuttosto, che la neve esser
potesse fuoco ...
che ciò mai fosse stato »

Erofilo atto IV, scena 5

Καὶ τοῦτο εἶν' ὅπου πονεῖ κ' ἐμένα πλιά
περίσσιο,
γιατὶ τσι μάχες ἤλπιζα καὶ τς ἔχθριτες
νὰ σβήσω
μὲ τέτοιον τρόπο μιὰ φορὰ, κι ἀγάπη
στὸ λαό μου
ν' ἀφήσω ... »
Λοιπὸ θαρρεῖς, Ἀφέντη μου, τὸ πὼς
τὰ χέρια ἐκεῖνα,
ὅπου τὸ αἷμα ἔτσ' ἄπωνα τῶν ἐδικῶ σου
ἐχύνα,
κ' ἔχου νὰ χύσουν ἀκομὴ κι ἄλλο γιὰ
νὰ γδικιώσου...
πλιά γληγορότερα 'ς φωτιά τὸ χιόνι πὼς
νὰ στρέψη
παρὰ ἔτοιο πρᾶμα νὰ γενῇ ποτὲ 'θελα
πιστέψει.

Sono da notare anche talune espressioni, che il Giraldis mutua dal mondo greco e latino, riprese dal Chortatsis:

Orbecche atto II, scena 2

...sol felice
è chiunque nel mondo mai nasce o
che subito nato se ne more»

Erofilo atto II, scena 3

κρίνω τὸ πὼς κάλλιά 'τονε κανεῖς νὰ μὴ
γεννᾶται.

come ho mostrato altrove. Si tratta precisamente di un passo della scena quarta del primo atto in cui parla il Consigliere, il quale commenta la decisione del re di dare in sposa Erofili ad uno dei due pretendenti regali. Egli parla della instabilità del destino e sottolinea che l'uomo non si può fidare della sorte:

γιατί όσο πλιά τότε θωρεῖς στά ὕψη πὼς καθίζει
 τοὶ τύχης...
 τόσο θὰ ᾿γδέχεται νὰ δῇ πεσμένη τὴν τιμὴν του,
 κι ἀπὸ ᾿σανε τὰ πόδια του, ριμμένη τὴν κορφή του
 (569 - 572)

che è quanto canta Ariosto nella parte iniziale del canto XLV:

*Quanto più su l'instabil ruota vedi
 di Fortuna ire in alto il miser uomo,
 tanto più tosto hai da vedergli i piedi
 ove ora ha il capo.*

L'argomento dell'*Erofili* deriva, come si è già accennato, dalla *Orbecche*, la più famosa delle tragedie del Giraldis, che nei suoi *Ecatomiti* (11, 2) aveva già trattato della luttuosa vicenda.

Il Chortatsis non è sprovvisto di qualità drammatiche e poetiche, che facevano spesso difetto al Giraldis — abile letterato, ma mediocre poeta —, il quale si compiaceva eccessivamente dell'atroce e dell'orribile. Anche se il poeta cretese ripete certe prolissità di gusto giraldiano, per vitalità drammatica ed ispirazione poetica supera il modello, riuscendo ad infondere a taluni dei suoi personaggi un senso di umanità

Che la morte sia preferibile alla vita e che è meglio non nascere, è una concezione comune nei poeti e scrittori greci antichi da Mimnermo a Erodoto, ai tragici. L'altra espressione, che sottopongo all'attenzione del lettore, deriva da un poeta latino: *oderint, dum metuant* (*Accio* v. 203 ed. Ribbeck). Questo famoso verso dell'*Atreo* di Accio è riportato da Cicerone (*de off.* 1, 20, 97), da Svetonio (*Cal.* 30, 1) e più di una volta da Seneca (*de ira* 1, 20, 4-5; *de clementia* I, 12, 4; II, 2, 2):

Orbecche atto V, scena I

Erofili atto V, scena 2

« Abbianmi in odio pur, pur che mi tre-
 man (tutti
 i sudditi miei ...)

Δὲ χροῖζω νὰ μ' ὀργίζονται, ποῦρι νὰ
 μὲ φοβοῦνται
 (ὅλοι τῆς ἐπαρχίας μου...).

ed un calore che li rende vicini a noi. Dal dramma greco sono scomparse alcune situazioni, la cui mancanza mitiga in un certo senso la vicenda e la rende più consona allo spirito del popolo cretese. Così l'amore incestuoso della madre di Orbecche, uccisa dal re insieme ai due figli, è sostituito dall'episodio del fratello ucciso per impadronirsi del regno; l'uccisione del padre non avviene per mano della figlia, ma sono il coro e la nutrice a causarne la morte. L'*Erofili*, inoltre, è priva di alcuni difetti, quali l'enfasi, gli orpelli letterari, la sciatteria di stile in genere e il retoricume, che si riscontrano nel suo modello.

Non dobbiamo, comunque, passare sotto silenzio che, anche se nel dramma cretese vengono attenuati gli orrori, si riscontrano in entrambe le opere aspetti e tendenze comuni: così, per esempio, gli atti terminano con cori, che raramente prendono parte al dialogo (nell'*Erofili* soltanto nel quarto e quinto atto); entrambe le tragedie presentano ombre vendicatrici; le scene sono piuttosto lente e non mancano le sentenze e la tendenza alle considerazioni morali; lo scempio sia di Oronte che di Panàretos è narrato in tutto i particolari, con minuzia raccapricciante; i miseri resti sono mostrati sulla scena sia ad Orbecche che ad Erofilo; lo stesso carattere, mite e fiducioso, presentano i due protagonisti maschili; crudele, vendicativo, falso, è il re Sulmone, come pure il re Filògonos. Inoltre la visione pessimistica della vita non è esclusiva del poeta cretese, è anche del Giraldis, visibile pur sotto il peso della retorica e del moralismo; visione pessimistica che in qualche coro riesce a creare della poesia, come in quello della fine del secondo atto, dove è cantato con accenti sinceri e con vena poetica il senso della instabilità della fortuna umana.

E a me sembra che il poeta cretese riecheggi qualcosa di questo canto corale dell'*Orbecche* nelle parole del coro che chiudono il dramma:

ὦ, πόσα κακορρίζικους... καὶ κράζου
τυχαίνει κείνους, ἀπὸν ὅδῳ κάτω στῆ
γῇ λογιᾶζου,

πὼς εἶναι καλορρίζικοι...
γιατὶ ὅλες οἱ καλομοιρίες τοῦ κόσμου καὶ
τὰ πλούτη / μιὰ μόν' ἄσκιᾶ ἔναι...
(*Ερωφίλη* V 667-669, 671-672)

*Misero chi pon spene ne le cose
mortai; quanto se 'nganna chi pensa*

*esser poter felice in terra ...
che quanto piace al mondo è fumo
et ombra ...
(Orbecche, coro atto II).*

Le qualità drammatiche del Chortatsis sono state da tempo sottolineate (Embiricos), come pure la sua sensibilità elegiaca (Bursian),

la grazia e il vigore della sua lingua, l'armonia del suo stile oltre che le sue facoltà liriche (Kriaràs). E l'originalità de poeta cretese è venuta così delineandosi in maniera sempre più chiara e incontestabile, nonostante che egli abbia imitato, talvolta fedelmente, passi interi dei suoi modelli. Si è constatata pure la differenza di tono e di spirito, che distingue i due drammaturghi, e si è messa in rilievo la presenza di elementi nuovi nell'*Erofili*, rispetto all'*Orbecche*, quali il sentimento dell'amore, del tragico amore dei due giovani. Insomma la tragedia cretese può dirsi un'opera nuova, originale, per la sensibilità e l'umanità che il poeta ha saputo in essa trasfondere, e poco importa se egli ha attinto ora a questa o a quella fonte, — che si è venuta indicando —, per alimentare la sua vena poetica. Quello che conta non è la materia, ma lo spirito informatore; e Chortatsis ha saputo realizzare, servendosi di un materiale eterogeneo, un'opera piena di pathos, un'opera, anche se in maniera disuguale, poetica.

La seconda tragedia cretese, *Il re Rodolinos* (*Vasilefs o Rodolinos*) di Giovanni Andrea Troilos¹³ di Rèthimno, pubblicata a Venezia nel 1647, che pochissima fortuna godette, — ne fanno menzione soltanto Leone Allacci (1661), Marinos Tzanes Bunialis (1681) e nel 1842 Chr. A. Brandis —, come mostra il fatto che non fu più ripubblicata e che andò perduta, è stata solo in tempi recenti scoperta (1910), nonostante le ricerche fatte in merito da E. Legrand¹⁴. L'unica copia esistente si trova oggi nella Biblioteca Ghennàdios di Atene e si attende l'edizione critica, che fu iniziata da St. Xanthudidis, da parte di M. I. Manùssakas.

Che *Il re Rodolinos* sia una rielaborazione de *Il re Torrismondo* (1587) di Torquato Tasso lo vide per prima Xanthudidis (1928), nella sua introduzione inedita, e successivamente lo riconfermò E. Vutieridis (1933) nella sua (Σύντομη) *Ίστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας* (1000-1930) (Atene, 1966², pp. 190-191). Un confronto più accurato, però, è stato condotto soltanto da Manùssakas¹⁵.

¹³ Ben poco sappiamo sulla sua vita: probabilmente nacque un po' prima del 1600 e dimorò a Rèthimno tra il 1618 e il 1639 cfr. M. I. Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα* (1618-1639) γιὰ τὸν Ἰωάννη-Ἀνδρέα Τρώιλο, τὸν ποιητὴ τοῦ «*Ροδολίνου*», «*Θησαυρίσματα*» 2 (1963) p. 63.

¹⁴ Cfr. *Bibliographie hellénique du XVII^e siècle*, II, Paris, 1896, p. 38.

¹⁵ Cfr. «*Θέατρο*» I, 4, 1962, pp. 11-12, vedi anche «*Ἀθηνᾶ*» 59 (1955) pp. 343-344.

Il re Torrismondo appartiene all'ultimo periodo dell'attività poetica del Tasso, che riprese, mutandone il nome, un'opera interrotta, il *Galealto re di Norvegia*. Come modello ideale per questa sua tragedia ebbe l'*Edipo re* di Sofocle, proponendosi, oltre che il rispetto delle regole aristoteliche, di far rivivere la concezione religiosa della tragedia greca, prospettata in un mondo pieno di orrori e crudeltà, di barbarie quale si addiceva ad un lontano popolo del Nord. La tragedia è costituita da cinque atti, ciascuno dei quali è chiuso da un coro.

Anche *Il re Rodolinos* è formato da cinque atti, a ciascuno dei quali segue un coro molto breve, contrariamente ai cori dell'*Erofilo*, ma mancano gli intermezzi. Il cambiamento più profondo operato dal poeta cretese in questa sua rielaborazione del *Torrismondo* è dato dalla eliminazione dell'elemento edipodeo, dell'incesto tra fratello e sorella, per cui trovava giustificazione l'uccisione dei due protagonisti nell'opera del Tasso. Come il Chortatsis anche Troilos cambia i nomi dei personaggi e quelli dei luoghi. Così Torrismondo, re dei Goti, il suo amico Germondo, re di Svezia, e Alvida, principessa di Norvegia, nella redazione di Troilos diventano rispettivamente Rodolinos, re di Egitto, Trosilos, re di Persia, e Aretusa, principessa di Cartagine, per non citare che i personaggi principali. Altre innovazioni del poeta cretese consistono nell'avere introdotto delle scene nuove, eliminandone altre che erano presenti nel *Torrismondo*, e nell'aver sostituito i lunghi cori, che chiudono gli atti della tragedia del Tasso, con brevi cori, forse opera originale, sebbene non sia da escludere che Troilos abbia tenuto presente, nella composizione di essi, opere italiane.

Conviene ora mettere a fronte qualche passo del testo cretese con quello del *Torrismondo* per mostrare al lettore come Troilos si è servito del modello. I brani sono presi dal terzo e quarto atto del *Rodolinos*, che sono a noi, per il momento, accessibili¹⁶. Il terzo atto ha inizio con un dialogo tra la regina Annazia e Rodolinos e corrisponde alla sesta scena del secondo atto del *Torrismondo*:

REGINA

ANNAZIA

Dopo molte ragioni e molti preghi

Καὶ μὲ πολλοὺς λογαριασμοὺς καὶ μ' ἄλλα
λόγια τόσα...

si rende al voler nostro al fin Rosmonda,

τὴν ἔκαμα κ' ἐσύγκλινε κ' ἦρθε σὺ
θέλημά μου.

¹⁶ M. I. Μανούσκα, *Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος, τραγωδία Ἰωάννη-Ἀνδρέα Τρωίλου* (1647) πράξεις Γ'-Δ', « Θέατρο » 1, 4, 1962, pp. 13-23.

ma non in guisa che piacer dimostri.

μὰ ὄρεξη ἐλίγην ἔδειξε νὰ 'χη πολλά
τοῦ γάμου,

Anzi io la vidi tra dolente e lieta

μάλλιος, τ' ἀμμάτια μου ἀνισῶς καλὰ τῇ
στοχαστήκα,
νὰ τὴν ἰδῶ ἐφανίστη μου μέσα εἰς χαρὰ
καὶ πρίκα...

sospirando partirsi. Oh, pur congiunte

βαρὰ πολλά ἀναστέναξε· γῇ νὰ 'ναι ἀποὺ
τὴν πλήσα

sian nozze a nozze, ond' il piacer s'accresca,

χαρὰ, ἀποὺ ἐδίπλωσε εἰς ἐμᾶς, εἰς ἐδὺ
γάμους ἴσα,

e si doppin le feste e i giuochi e i balli.

κι ἀποὺ διπλώνουν οἱ χαρές, οἱ σκόλες,
τὰ παιγνίδια

*Fia contenta (o ch'io spero) a vecchia madre
d'aver creduto, ed al fratello insieme.*

κ' οἱ τόσες περιδιάβασες...
γῇ γιατί ἐπίστεψε, θαρρῶ, τῇ μάνας κι
ἀδερφοῦ τῇ
πῶς ὅ, τι πράξουσιν, καλὸν εἶναι τοῦ
ριζικοῦ τῇ.

TORRISMONDO

Non è saggio colui ch'insieme accoppia

*vergine sì ritrosa e re possente
contra 'l piacer di lei; ma, s'io non erro,*

fora simil pazzia condurre in caccia

*sforzati i cani. Or sia che può: se l'abbia,
s'ei la vorrà.*

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Μ' ἔνα μεγάλο βασιλιό, κρίνω, καλὸ δὲν
πηαίνει,
κακόρεξη νὰ σμίξωμε κόρη καὶ χαδεμένη.
κι' ὡγιά ἀφορμάγρα μάλισταν ἐγὼ κρατῶ
μεγάλη
σκύλο κιανεῖς νὰ κυνηγᾷ στασιῶς του νὰ
θὰ βάλῃς.

Μ' ὄλον ἐτοῦτον ἄς γενῇ σὰ λείεις,
κι αὐτὸς ἂ θέλῃ.

REGINA

Ma con felice sorte.

ANNAZIA

Μὲ μοῖρα καλορρίζικη παρακαλῶ νὰ
μέλλῃ.

TORRISMONDO

Sia felice, se può. Ma nulla manchi

a la nostra grandezza, al nostro merto...

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

* Ἄς εἶναι καλορρίζικο ἂν εἶναι μπορε-
μένο,
ἀμ' ἀπ' ἐμᾶς μηδὲ λειψτῇ νὰ στέκῃ ἐτοι-
μασμένο
παντόθες μ' ὕψιστες τιμές καὶ δόξες
ἄλλες τόσες.

Scena seconda

*Ora a voi cavalieri, a voi mi volgo,
gioveni arditi.*

Στρατάρχου μου, τὴν ἐμιλιά τώρα εἰς
ἐσᾶς γυρίζω
... παρακαλῶ κι... ὀρίζω/νὰ φανερώ-
σετ' ὅλοι
σας τῇ φρόνεση κι' ἀντρειά σας...

ALVIDA

*Nel mio petto giammai piacer o noia
non entrerà, che non sia vostro insieme...
Posso io, s'a voi dispiaccio, odiar me stessa,
posso, se voi l'amate, amar Germando.*

Atto terzo, scena sesta

ALVIDA

Quai doni io veggio? E quai parole ascolto?

Quale imagine è questa? A chi somiglia?

*A me. Son io, mi raffiguro al viso,
a l'abito non già.*

NUTRICE

La corona io conosco, e 'l dì rimembro...

ALVIDA

*Ma prima nuova ingiuria il duolo accrebbe,
e fe' maggiore ne l'orbo padre il danno.*

*Perché a' Dani mandando aiuto in guerra
co 'l suo figliuol...*

Era dunque Germondo? Osò Germondo

contra i Norvegi in perigliosa giostra

dentro Norveggia istessa esporsi a morte?

Tanto ardir, tanto core in vana impresa?

Poi tanta segretezza e tanto amore?

E sì picciola fede in vero amante?

*E s'ei non era, onde, in qual tempo, e
quando*

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Στὸ στήθος μου ποτέ χαρὰ μηδὲ καὶ
πρίκα ἐμπαίνει,
παρὰ σὰ θέλεις μόν' ἐσύ, καρδιά μου
ἡγαπημένη.
Ἐγώ, ἂ μ' ὀργίζεσαι, μπορῶ νὰ ὀργί-
ζωμαι ἀπατῆς μου
καὶ τὸν Τρωσίλο ν' ἀγαπῶ, σὰ θές, ψυχὴ
τῇ ψῆς μου...

Atto terzo, scena nona

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Ποιὰ ν' τοῦτα τὰ χαρίσματα, Νένα, ποὺ
μοῦ βαστούσα
οἱ Περσιάνες τ' ἀκριβά, κ' εἰντά ναι τὰ
μιλοῦσα;
τούτ' ἢ εἰκόνα, ἀπὸ ν' ἐδῶ, ποιὰ ναι;
ἂν καλὰ λογιᾶζω,
σ' ἐμέ τὴν ἴδια κι ὄχι ἄλλου μόνο τὴν
ὁμοιάζω.

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Στέμμα τὸ πῶς ἐχάρισες τότες ἀναστο-
ροῦμαι...

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Ναί, μὰ τοὶ πρίκες οἱ καιροὶ κ' οἱ χρόνοι
ἐμεγαλῶσα,
τὸ βασιλιὸ ἐτυφλάνασι κι ὅλους μᾶς
ἐπληγῶσα,
γιατὶ στὴ Μαυριτάνιαν ἔπεψε τὸ
παιδὶν του...

Λοιπὸ ὁ Τρωσίλος ἤτونه κ' εἶχεν ἀποκο-
τήσει
τῶν Ἀφρικάνω τὴν πλευρὰ νὰ μπῇ νὰ
πολεμήσῃ!
Μέσα στὴν Καρχηδόνια τὸν ἔφερε ἡ
καρδιά του,
μὲ δίχως ψῆφος τῇ ζωῆς εἰς κίντυνο
θανάτου!

Τόση μεγάλῃ ἀποκοτιά; κουρφὴν ἀγάπη
τόση;
Κι ἂν ἦτο ἀγαπτικὸς πιστός, ἐμπόρειε
νὰ τὸ χάσῃ;

Μ' ἂν ἔναι καὶ δὲν ἤτونه ἐκεῖνος ποῦ
καὶ πότες

*Altri sublime ed alto
drizzi un castel di fredda neve e salda,
e 'l coroni di mura intorno intorno...*

Atto terzo, scena quinta

TORRISMONDO

*Regina, ad onorar le vostre nozze
venuto è di Svezia il re Germondo,
invitto cavaliere e d'alta fama,
e, quel che tutto avanza, è nostro amico:
né men vostro che mio: né tante offese
fece a' Norvegi mai la nobil destra
quanti farvi servigi ei brama e spera.*

*Porger dunque la vostra a lui vi piaccia,
pegno di fede e di perpetua pace...*

ALVIDA

*Basti ch'è vostro amico; altro non chiedo.
perché sol dee stimar la donna amici
quei che 'l marito estima...*

TORRISMONDO

*Questa del vostro amor, del vostro senno,
ho fede e speme.*

Oggi memoria acerba

*non perturbi l'altero e lieto giorno
e la sembianza vostra e 'l vostro petto.*

Ἄλλοι ἓνα κάστρο ἄς στήσουσι μὲ ξύλα
ψοματένο,
τριγύρου μ' ὄμορφα τειχιά καὶ πύργους
σφαλισμένο...

Atto terzo, scena quinta

ΡΟΔΟΛΙΝΘΣ

Βασίλισσ', τοῖ γάμους σου ἔρχεται νὰ
τιμήσῃ
ὁ Βασιλεὺς τοῦ Πέρσιαι, σὰν εἶχα σου
μιλήσει·
κ' εἶν' ἄξωμένος στρατηγὸς κ' ἥρωας φη-
μισμένος.
μ' ἀπάνω σ' ὅλα φίλο μας περίσσα ἡγα-
πημένος.
κι οὐδ' ἐλιγώτερον ἐσέν' εἶν' ἀπ' ὅ, τ' εἶν'
ἐμένα...
κι ὅση μεγάλην ἐξημιὰ καὶ βλάβημο εἶχε
σώσει/ὃ χέρεα τοῦ στὴν Ἀφρικὴν ἄλλους
καιροὺς νὰ δώσῃ,
τόσες νὰ κάμῃ δούλεψες διπλώνει ἡ
πεθυμιὰ τοῦ
στοῦ λόγου σου, σὰ δείχνουσι τὰ ἔργα...
Τὸ χέρι σου τὸ λοιπονὶς τοῦ δῶσ', παρα-
καλῶ σε,
σημάδι ἀγάπης καὶ φιλικίας...

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Σώνει πὼς εἶναι φίλος σου, κ' ἐγὼ ἄλλο
δὲ γυρεύω...
γιατὶ ἡ γυναῖκα φίλου τοῦ θὰ νὰ 'χῃ
κι ὁκουθροῦ τοῦ
μόνο τοῖ φίλους κι ὁκουθροὺς τ' ἀντρός
καὶ βασιλεῖ τοῦ.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Τοῦτο πιστεύω εἰς τὴν καλὴν ἀγάπῃ κι
ὀρεξή σου
κι οὐδ' ἔλπιζ' ὀλιγώτερο ποτὲ ἐκ τῇ φρό-
νεσί σου.
Σήμερα θύμηση πρὶν καὶ μηδὲν ἀνακα-
τώσῃ
τὸ στήθος σου, τὴν ὄψῃ σου ποσὼς νὰ
μὴ θαμπώσῃ.

Atto quinto, scena prima

ALVIDA

*In qual parte del mondo or m'ha condotta
la mia fortuna, e fra qual gente avversa,
o dei sommi del cielo?*

NUTRICE

Ancor temete e vi dolete ancor.

ALVIDA

*Io più non temo,
né posso più temer, che 'l male è certo,
e certo il danno e la vergogna e l'onta.
Già son tradita, esclusa, anzi scacciata,
perch'è morto in un tempo il re mio padre
e del marito mio la fede estinta ...*

NUTRICE

*È possibile giammai che tanto inganno
alberghi in Torrismondo e tanta fraude?*

ALVIDA

*È possibile, è vero, è certo, è certa
la sua fraude e 'l mio scorno e l'altrui¹⁷
morte...*

NUTRICE

Certa la fate voi d'incerta e dubbia...

Atto quarto, scena terza

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

*Ὦφου τὴν κακορρίξικην ἢ τύχη μου
εἰς ποιά μέρη,
'ς ποιά γῆ σληρὰ κι ἀδιάκριτη
μ' ἔσυρε νὰ μὲ φέρῃ,
σὲ ποιὰν ἀπανθρωπότηταν ἄγριω θεριῶ*

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

*Φοβᾶσαι ἀκόμη, ἀφέντρα μου; στέκεις
εἰς πρίκα ἀκόμη;*

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

*Νένα μου, δέν τυχαίνει πλιὸν ἢ δόλια
νὰ φοβοῦμαι,
γιατὶ καθάρια ἐγνώρισα, πῶς βρίσκομαι
καὶ ποῦ 'μαι
Ἀληθινὴ εἶναι ἢ ἐξημιὰ, βέβαια ἢ ἐν-
τροπή μου
καὶ δίχως λάθος φαίνεται σήμερο ἢ
προδοσί μου,
γιατὶ μαζὶ σ' ἓνα καιρὸν ὁ κύρης μου
ἀποθαίνει
καὶ τ' ἀκριβώτατού μου ἀντρὸς ἢ πίστη
εἶναι χαημένη.*

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

*Εἰ μπορετὸ ἔτοιο κόμπωμα; σφάλμ' ἔτοιο
ἐγὼ δέν κρίνω,
μηδὲ θαρρῶ νὰ κατοικᾷ ποτὲ στὸ Ρο-
δολίνο*

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

*Τοῦτο εἶναι μπορεζάμενο κι ἀληθινά' ναι,
ὠϊμένα,
τὸ κόμπωμα κ' ἢ ἐντροπή πού λογαριάζει,
Νένα
κι ἀληθινὸς ὁ θάνατος εἶναι καὶ τοῦ
κυροῦ μου ...*

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

*Ὅλα τὰ λέεις ἀληθινά γιατί ἔτσι τὰ
λογιάζεις...*

¹⁷ Cioè del padre, come intende bene anche il Troilos.

ebbe poi la corona? A chi la tolse?

Chi gliela diede? Ed or perché la manda?

Che segna il manto e la scolpita gemma?

NUTRICE

Non so: ma varie cose asconde il tempo,

*altre rivela, e muta in parte e cangia;
muta il cor, il pensier, l'usanze e l'opre.*

ALVIDA

Di mutato voler conosco i segni?

Son d'amante o d'amico i cari doni?...

NUTRICE

Quai disprezzi, quali odii e quali amori

ragioni, o figlia, e qual timor t'ingombra?

ALVIDA

Temo l'altrui timor, non solo il mio;

e d'altrui gelosia mi fa gelosa ...

NUTRICE

Il timor vostro il suo timor v'adombra...

ALVIDA

Quale amante non teme un altro amante?

Quale amor non molesta un altro amore?

NUTRICE

L'amor fedele, io credo, e 'l fido amante.

ALVIDA

Ma fede si turbò talor per fede,

non ch'amor per amor ...

τοῦ ἴλαχε τὸ διάδημαν ἐτοῦτον ἀπο-
στότες;

ποῦ τὸ ἴβρε, τίς τοῦ τό δωκε, γιάντα
τὸ πέμπει ἐμένα;

γιάντα τὸ γκόλφι, τὸ μαντὶ μὲ τέτοια
λόγια, Νένα;

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Δὲν ξεύρω, ἀμ' ὁ καιρὸς θωρῶ πὼς
πράματ' ἄλλα χώνει

κι ἄλλῶ καρδιᾶς καὶ λογισμοὺς καὶ
πρᾶξεις φανερώνει.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Κ' ἐσύ, γνωρίζεις τὴν καρδιά τούτη καὶ
γνώμη ἀμάδι;

τοῦτα φίλου εἶναι χάρισμα γῆ ποθητοῦ
σημάδι;...

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Τί ἔχθριτες, εἵντα σφάλματα γῆ ἀγάπης,
θυγατέρα,

καὶ φόβοι σὲ πειράζουσι τῇ σημερινῇ
ἡμέρᾳ;

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Φοβοῦμαι φόβον ἄλλοινοῦ, ὅχι νὰ πῶ ἐδικό
μου...

... ζηλεύγω ὡγιά ζηλιά ἄλλοινοῦ...

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Ὁ φόβος σου τὸ φόβον του σοῦ φαίνε-
ται πὼς κάνει

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Γιὰ πέ μου, ποίος ἀγαφτικός τὸν ἄλλο
δὲ φοβᾶται;

ποιὰ ἀγάπη δὲ βαρύνεται, ὄντ' ἀπὸ δυὸ
ἀγαπᾶται;

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Κρίνω, ἡ ἀγάπη ἡ πιστικὴ μόνο κι ὁ
πιστεμένος.

ΣΡΕΤΟΥΣΑ

Πίστη ἐταράχτηκε, γροικῶ, κι αμιά φορὰ
ὡγιά πίστη,

ὅχι νὰ πῆς ὁ ποθητὸς γιὰ ποθητὸ...

ALVIDA

*O morì la giustizia il giorno istesso
co 'l giustissimo vecchio, o seco sparve,
e fè seco volando al Ciel ritorno...*

NUTRICE

*A detti falsi
forse troppo credete ...*

Atto quinto, scena seconda

REGINA

*Dopo tanti anni e lustri un dì sereno,
un chiaro e lieto dì fortuna apporta.*

*Ogni cosa là dentro è fatta adorna
e ridente, e di gemme e d'or riluce.*

*Duo lieti matrimoni in un sol giorno,
duc regi e due regine aggiunte insieme,
duo figli, anzi quattro...*

ATPETOYΣA

Γῆ ἡ δικαιοσύνη ἀπόθανεν, ὦϊμέ, τὴν
ἴδιαν ὥρα,
ποῦ ὁ κύρης μου ἐξεψύχησε στὴν ἐδική
μας χώρα,
γῆ μετὰ κείνο εἰς τοῖ οὐρανούς εἶχε
γιαγείρειν ἴσα...

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Στὰ λόγια τὰ ψοματινὰ μὴ θέλῃς νά
πιστεύῃς...

Atto quarto, scena seconda

ANNAZIA

Ἵς τόσους καιροὺς ὡς τὸ ὕστερο βλέπω
κ' εἰς τόσους χρόνους...
ἡ τύχη ἠθέλησε λαμπρὰ νὰ δώσῃ μιὰν
ἡμέρα
γιὰ νὰ χάρισῃ ἀνάπαυσιν εἰς δικὰ μου
γέρα.
Φέγγουσι τὰ παλάτια μας ὁμορφα στο-
λισμένα ποῦ 'ς τοῖ οὐρανούς...
γελοῦν οἱ πέτρες, χαίρουνται τὰ ξύλα
καὶ τὸ χῶμα
κ' εἰς τὰ χροινάφια ἀναγαλλιοῦν ὅλα,...
... σήμερο δυὸ γάμοι θὰ γενοῦσι,
βασιλίσσες καὶ βασιλιοὶ ταίρια ἄξα νὰ
σμιχτοῦσι
καὶ δυὸ παιδιὰ — εἶντα δυὸ παιδιὰ;
μάλιστα τέσσερά μου...

Questo raffronto testuale credo che possa dare al lettore una immagine concreta del modo con cui Troilos ha utilizzato il *Torrismondo*, almeno dal punto di vista della semplice resa delle battute dei personaggi. Quasi sempre il testo italiano è tradotto fedelmente, direi alla lettera, talvolta però il poeta cretese aggiunge qualcosa di suo per chiarire meglio, per commentare quanto è detto dal Tasso. Ne deriva che in taluni punti il testo cretese presenta qualche immagine diversa, qualche notazione psicologica o delle note coloristiche assenti nell'originale¹⁸.

¹⁸ Segnalo un solo esempio, che ci fa vedere come il poeta cretese, influenzato da canti popolari, rielabori il testo. Il verso del *Torrismondo* « apparve un cavalier con arme negre » (atto III, scena sesta) è così reso: Μά ἄλλος... μαύρη στολή ντυμένος, /

Ma nonostante che la maggior parte delle scene siano trasferite integralmente dal *Torrismondo* nel *Rodolinos*, possiamo affermare che diversa è l'opera cretese da quella italiana per lo spirito nuovo che la informa. Come abbiamo accennato sopra è stato messo da parte il motivo dell'incesto, che è determinante nel *Torrismondo* dell'abbandono dell'eroina e della conseguente morte dei due protagonisti, ed il dramma è imperniato tutto sul dilemma di Rodolinos se tradire l'amore o l'amicizia. Inoltre la morte dell'eroina che si avvelena, mentre nel *Torrismondo* si uccide, dà modo al poeta cretese di inserire delle scene nuove, che creano con le ultime parole di addio di Aretusa alle donne del suo seguito e al suo amato Rodolinos una situazione patetica, drammatica, assente nell'originale, dove la morte di Alvida è riferita al coro dal *cameriero*, che racconta anche l'estremo colloquio tra Alvida e *Torrismondo*. Il dramma, che nel Tasso si conclude, per un verso, a lieto fine con le parole di conforto di Germondo alla regina, — di cui si dichiarava servo e figlio —, e con quelle di Rosmonda che, — pur affermando ch'era meglio per lei morire in fasce, nella culla —, si vuole offrire per figlia alla « orba regina ed orba madre », ha termine nel Troilos con la morte di Rododafni e del re Trosilos, presentando anche per questa via un distacco dal modello, una differenza notevole dal punto di vista drammatico.

Per quanto riguarda il valore artistico *Il re Rodolinos* è da considerare inferiore all'*Erofili*¹⁹, un'opera nel complesso mediocre per il tono retorico e l'enfasi declamatoria che predominano, soffocando ogni slancio lirico. Ma vanno segnalati alcuni cori, quali quelli che chiudono il terzo, quarto e quinto atto, che sono tra i migliori sonetti della letteratura neogreca dell'età della Turcocrazia. In conclusione assai modesto è il valore artistico di quest'opera, come lo è del resto quello del *Tor-*

κ' εἶχε καὶ μαῦρον ἄλογο. In che rapporti siano questi versi con quelli dell'*Erotòkritos* II, 585-586, Μαῦρο φαρί, μαῦρ' ἄρματα, καὶ μαῦρο τὸ κοντάρι, / μαύρη 'τονε κι ἡ φορεσὰ τουνοῦ καβαλλάρι, non saprei dire. Probabilmente la poesia popolare ha offerto lo spunto ad entrambi i poeti, come mostra questo verso, che rappresenta Charos, tratto da uno dei *mirologhia* raccolti da N. Politis (quarta ed., Atene, 1958, canto 219, verso 12, p. 227): Μαῦρος ἦταν, μαῦρα φορεῖ, μαῦρο καὶ τ' ἄλογό του, cfr. anche St. XANTHIDIS, *Erotòkritos*, Iràklion (Creta), 1915, p. CIX.

¹⁹ Il Vutieridis nella sua storia della letteratura (seconda ed. Atene, 1966, p. 192) afferma in modo gratuito che il *Rodolinos* è superiore all'*Erofili* per il semplice fatto che il Tasso, imitato da Troilos, è un poeta più grande del Giralddi, imitato dall'autore dell'*Erofili* (assieme al Cammelli).

rismondo (tranne qualche brano e qualche canto corale, come quello del V atto), anche se Troilos ha il merito di presentarci la storia del protagonista non spezzata in due momenti ben distinti, come fa il Tasso, ma incentrata tutta sul penoso dilemma se tradire l'amicizia o l'amore.

La terza tragedia del *Kritikòn Thèatron* è lo *Zinon* (Ζήνων), pubblicato dal Sathas nel 1879 da un codice della Marciana. In ordine cronologico è l'ultima delle tragedie cretesi, giacché dovette essere composta dopo il 1648, anno in cui veniva edito a Roma l'omonimo dramma che servì di modello all'anonimo poeta cretese. Recentemente si è posta la composizione dell'opera nel 1682 e si è supposto che sia stata scritta a Zante o a Cefallonia ²⁰.

Fu il Sathas a scoprire che lo *Zinon* « non è altro che una fredda imitazione »²¹, una libera imitazione, dello *Zeno* ²², tragedia, scritta in latino, dal gesuita inglese Joseph Simons ²³ o Simeon (1594-1671), autore di altre opere drammatiche. Lo stesso Sathas supponeva, poiché non era riuscito a trovare traduzioni del dramma latino, che l'autore dell'opera greca fosse stato un dotto veneto-cretese, spiegando così la sua conoscenza della lingua latina e della mitologia greca oltre che la presenza di nomi mitologici greci italianizzati. Successivamente il problema del modello dello *Zinon* è stato affrontato da F. Bubulidis, che ha istituito un confronto comparativo tra i due testi, notando i punti in cui il poeta cretese traduce fedelmente o parafrasa e si allontana dal testo ²⁴. Ma non è escluso che l'anonimo poeta si sia servito di una riduzione in lingua italiana ²⁵ a noi ignota, — perché probabilmente non giunta mai alle stampe —, come parecchi indizi lasciano supporre ²⁶.

²⁰ Σπ. Α. Εὐαγγελάτου, *Χρονολόγηση, τόπος συγγραφῆς τοῦ « Ζήνωνος » καὶ ἔρευνα γιὰ τὸν ποιητὴ του, « Θησαυρίσματα »* 5 (1968) pp. 183, 187.

²¹ Cfr. *Προλεγόμενα* p. ιέ.

²² Tragoedia IOSEPHI SIMONIS, Angli, e societate Iesu, Romae, 1648.

²³ E non Simonis o Simon, come tutti ripetono, cfr. *The Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, London, 1921-1922 (1937-38, 1949-50) vol. XVIII pp. 257-258 e *British Museum General Catalogue of Printed Books*, London, 1964, vol. 222, p. 720.

²⁴ Τὸ πρότυπον τοῦ Ζήνωνος, « Κρητικά Χρονικά » 9 (1955) pp. 7-71, in modo particolare vedi pp. 57-62.

²⁵ Come è propenso a credere anche Alexiu St., *Φιλολογικαὶ παρατηρήσεις εἰς κρητικά κείμενα, « Κρητικά Χρονικά »* 8 (1954) pp. 264-65.

²⁶ Significativo è l'italianismo μὲ βλέπω = « mi vedo », notato da Alexiu (*art. cit.*, p. 265), nell'atto IV, 134.

Così, per esempio, le espressioni « ἡ πόρτα ρεάλε », « ἡ βάρκα τοῦ Ἀκερόντε », « ἡ βάρκα τοῦ Καρόντε » « ἡ προοπτετίβια τῆς σένας » (la prospettiva della scena), « μὲ πολλὰ λίμπρα » (con molti libri) e i nomi ²⁷ « Ἀλέτω » « Εὐφιμιανός », « Φετόντε », « Φλεγετόντε » si potrebbero più facilmente giustificare con l'ipotesi di un intermediario italiano.

Lo *Zinon*, diversamente dalle altre due tragedie, ha argomento storico ed il tema è tratto dalla storia bizantina. Esso porta sulla scena gli oscuri intrighi, le macchinazioni e i delitti di Zenone (474-491) e di suo cugino ²⁸ Longinos, — che dall'imperatore sarà associato al trono ²⁹ —, per potere regnare ³⁰ da soli su Costantinopoli.

Non affermerei in modo generico che il poeta cretese « segue servilmente » il suo modello, come fa il Manùssakas ³¹, calcando l'affermazione del Bubulidis che l'opera greca è « una fedele imitazione » di quella latina ³², poiché occorre fare una certa distinzione. Innanzi tutto precisiamo che qualche differenza fra i due testi, anche se non molto rilevante, esiste. Così, per esempio, una innovazione, rispetto all'originale, è la presenza di Dioniso, nella seconda metà del prologo, che prende parte al dialogo insieme ad Ares, Tisifone e Megera. Manca inoltre

²⁷ Per i nomi propri di provenienza italiana nel Teatro Cretese vedi E. KRIARAS in *Revue des Études Sud-Est Européennes* 7 (1969) p. 133 e sgg., per lo *Zinon* a pp. 136-137.

²⁸ Longinos è detto fratello di Zinon nei *Personaggi del dramma*, ma comunemente nel testo greco è chiamato ἀξάδερφος, cioè cugino. Quindi la parola ἀδερφός, che ricorre poche volte, non è altro che una forma affettiva, sebbene noi sappiamo storicamente che Longinos era fratello di Zinon.

²⁹ È Zinon che fa di tutto per far salire al trono, come diarcha, suo cugino Longinos — e questo avviene nel quinto atto —; atto IV vv. 29-34 Anastasios racconta a Pelagios i misfatti compiuti da Zinon: ... τὸν κύρη μὲ τὰ βέλη του κόβγει, καὶ τὸν υἱόν του / γρεμνίζει ἀπὸ τὸ θρόνι γιὰ τὸν ἀξάδερφόν του. Atto V vv. 11-12 Zinon rivolto al cugino: ὦ μέγα κολορρῖζικη, μέγα χαριτωμένη, / τὸ σκῆπτρο τώρα νά κρατῆς, Λογγίνε, σοῦ τυχαίνει atto V vv. 25-26 Zinon rivolto ai duchi: τώρα ὁ Λογγίνος στὸ θρόνι ποῦ μὲ χαρὰ ἀναβαίνει...

³⁰ Non per conquistare prima il trono e poi consolidare la loro tirannia, come qualcuno afferma. Difatti come apprendiamo dalle parole di Ares, nel prologo, a Zinon era stato affiancato al trono il figlio del generale Armakios, Vasiliskos, che viene detronizzato in favore di Longinos, *Prologo* v. 91 e ss. Ἐγὼ καὶ τὸν σκληρότατο Ζήνων... ἤκαμα αὐτοκράτορα...

³¹ *Ἡ κρητικὴ λογοτεχνία...*, op. cit., p. 36.

³² In « *Κρητικά Χρονικά* » 7 (1953) p. 128.

nel testo greco la scena relativa alla preparazione della incoronazione di Longinos. Tutto questo, certamente, non sta a provare che il cretese abbia creato un'opera diversa da quella del Simons³³, tuttavia mostra il suo tentativo di innovare, di staccarsi dall'originale, anche se non in maniera profonda, ma soltanto superficiale³⁴. Per quanto riguarda poi la resa del testo latino non si può dire che sia una fedele traduzione, ma è piuttosto una libera imitazione, come ben vide il Sathas³⁵. Dal confronto tra i due testi si ricava che il poeta cretese si allontana spesso dal suo modello³⁶ e, anche quando lo imita più da vicino, si nota una certa libertà nella resa, come si vede dai brani che seguono:

<i>Compesce murmur aeris infausti, tuba.</i>	Σωπάτε σκληρὲς σάλπιγγες, καὶ σεις σωπάτε ὁμάδι τραγούδια πάντα τῆς πικρίας καὶ το' ἀπονίας τοῦ ἄδη,
<i>Silete cantus. Aufer hinc regni notas;</i>	καὶ σεις, στεφάνια, ἃς κείτεστε χάμαι ᾿ς τὴ γῇ ριμμένα,
<i>male auspicati specimen imperii procul</i>	ἄγρια θεριά τῆς βασιλείας, σκληρά, κα- ταραμένα.
<i>eripe iuventus. Ite</i> ³⁷ <i> sanguineae domus</i>	σκοτεινιασμένες θύμηςες μακρὰ ὄκ τὴν γῆν ἐτούτη,
<i>monumenta, triste sortis augurium meae,</i>	ὁποῦ γιὰ σᾶς ἐγὼ ᾿χασα τ' ἀρίφνητά μου πλούτη.
<i>devota Furiis decora, queis merui Stygem.</i>	Δὲν ἤρθα ἐγὼ γιὰ σᾶς ἐπὶ ἀπὸ τὰ βάθη
<i>Non hanc, sepultae Noctis excessi Chao,</i>	κάτω τῆς σκοτεινῆς μου βασιλείας ᾿ ἐκεῖνο ἐγὼ τὸν πάτο

³³ Giustamente il Bubulidis ha notato che il poeta cretese segue fedelmente lo scrittore inglese nell'intreccio drammatico, nella rappresentazione dei caratteri dei personaggi, nella esposizione dei fatti cfr. « Κρητικά Χρονικά » 7 (1953) p. 128 e 9 (1955) pp. 56-57.

³⁴ Che il patrizio Pelagios del testo latino sia divenuto l'inesistente patriarca Pelagios è anche questo segno di una certa tendenza ad innovare piuttosto che, come ritiene il Sathas (cfr. p. κ'), uno scambio del lat. *patricius* per πατριάρχης. Giacchè il termine πατριάρχης nel testo greco ricorre più di una volta cfr. atto I v. 263, 277; atto IV v. 161, 195 ecc.

³⁵ Nei suoi *Prolegomena op. cit.*, p. ι ζ'.

³⁶ Questo avviene di regola nelle parti mitologiche e nei brani che presentano elementi dotti.

³⁷ *Evertit mensas, deicit ornamenta.*

<i>visurus aulam; regna bene novi mea,</i>	ἔχω γὰρ σπίτι μου ἀκριβὸς καὶ γὰρ θρόνι ἐδικό μου,
<i>Erebi theatrum. Ducibus Eois novum est,</i>	κ' οἱ σκοτεινάδες βρίσκονται θάρρος τῶν ἀμματαῶ μου.
<i>ad sceptrā, festo pacis ascensu, gradi.</i>	Αὐτὰ εἶναι ὅπου κράζουσιν ἐτοῦτοι οἱ βασιλιάδες
<i>Per fanda, per nefanda, per scelus</i>	παρηγοριές, ἀνάπαυες· μὰ οἱ φρόνιμοι κριτάδες·
<i>struem,</i>	
<i>per fraudis artes, perque periuræ dolos</i>	καθὼς γνωρίζω, λέσιν τα γρεμνά ἐκεινοῦ ὅπ' ἀρχίζει,
<i>mentis, per odia, per novercales plagas,</i>	μὲ πεθυμιὰ νὰ τὰ ζητᾷ· ἐπᾶ κι ἐκεῖ γυρίζει,
<i>per bella, flammās, vulnera, cruorem, ne-</i>	ὅποιο καὶ ἂν ἔχη ἀντίδικο πληγώνει καὶ σκοτώνει,
<i>ces,</i>	
<i>iter est ad altum gentis Eoæ thronum,</i>	μόλον ἐτοῦτο εἰς τὸ θρόνι μὲ τὴν κορφὴ δὲ σώνει.
<i>haec me superbas duxit ad sedes via;</i>	
<i>hac et volutus, mergor in Stygem ultimam</i>	
<i>sic, sic feratur, quisquis imperiū decus</i>	
<i>anhelus ardet:</i>	
<i>calle non sueto ruis,</i>	Ποῦ τρέχεις ἔτσι ὀγλήγορα, Λογγίνε; Εἰς ποιᾶς ἐμπαίνεις στράτες κακὰς ὀλόγδυμνος καὶ ὁ νοῦς σ' εἶντα ἀνιμένει;
<i>Longine. Nondum claustra nocturni Iovis</i>	Μεγαίρα, ἀκμήν δὲν ἔσπασες τοῦ Πλού- τωνος τὰς πόρτες,
<i>Megaera rupit, agmen Eumenidum trahens.</i>	ἀκόμη δὲν ἐγροίκησες τὴν ταραχὴν; Κι ὥς πότες
<i>Non alta furias sensit ultrices domus,</i>	δὲ θέλει ἀκούσει τὸ θυμὸ τῇ ἐγδίκησης τὸν τόσο
<i>non flammam et iras, non ineluctabilem</i>	ἢ κάμερα ἢ βασιλική; Μὰ ἐδὰ σὰς θέλω δώσω
<i>Fati procellam. Stagnet insontum prius</i>	καλὰ μαντᾶτα, ἄρχοντες· σήμερο θέλει ἀρχίσει
<i>cruore tellus; aggerat caedes furor;</i>	νὰ τρέχη ὥσάν τὸν ποταμὸν τὸ αἶμα καὶ ὥσὰ βρύσι.
<i>spargantur astra sanguine; umbrarum ge-</i>	πολλῶν ἀνθρώπων οἱ ψυχὰς σήμερο θέ- λου ἐμποῦσι
<i>mat</i>	
<i>sub onere vasto cymba Tartarei senis;</i>	ᾗ τὴ βάρκα τοῦ Ἀχέροντος, καὶ θέλου κατεβοῦσι
	κάτω ᾗ τὸν ᾄδη μετὰ μέ, κ' ἐκεῖ νὰ στέ- νου ὁμάδι
<i>tunc auspicare sceptrā; tunc ostrum rape.</i>	ᾗ ἐκεῖνο τὸ σκληρότατο καὶ σκοτεινὸ λαγκάδι.

<i>Age tuba; versis omen auspicis cane;</i>	Ἄν εἶν' τὰ λόγια ἀληθινὰ τοῦτα, γιατί σωπάτε,
<i>fatale stringe murmur</i> ³⁸ .	σάλπιγγες; τὴν σήμερον γιάντα δὲν ἀγροικᾶτε...
	μὲ μιὰ λαλιὰ λυπητερὴ νὰ δώσετε ση- μάδι...
<i>Audimur; sonat,</i>	Μὰ ἐγὼ γροικῶ, λαλούσινε' λοιπὸ ἄς συντροφιᾷση
<i>iam scena noctem denset, ac furvus locum</i>	τέτοιο κλαυθμὸ τὸ θέατρο, γλήγορα ἄς σκοτεινιάση
<i>obvelet horror</i> ³⁹ . <i>Stent sepulchrali situ</i>	ἐτούτῃ ἡ μέρα ἡ λαμπρά, καὶ τοῦτοι οἱ τοῖχοι ἄς δοῦσι
<i>vacua sub astris busta, ferales tori</i> (I, 1-33)	μνήματα, κ' εἰς τὰ μνήματα καὶ χέρες ἄς βρεθοῦσι. (I, 1-36).
<i>... Posuit haec simul Deus</i>	Ὁ κτίστης, ὅπου ἔκαμε τὸν κόσμον ὅλον μόνος,
<i>regnum ac timorem...</i> (I, 56-57)	ἔκαμε νὰ ἔχου συντροφιὰ ἡ βασιλεία καὶ ὁ πόνος. (I, 61-62).
<i>Grande et excelsum petis</i>	Μεγάλον χάρισμα ζητᾷς, χάρισμα ὅπου ζητοῦσι
<i>solitumque ducibus munus Augusti dari</i> (I, 76-77)	οἱ βασιλεῖς νὰ ἔχουσι, νὰ κάνου ὅ, τι μποροῦσι. (I, 73-74).
<i>Tempus alloquium vetat.</i>	Δὲν εἶν' καιρὸς νὰ σοῦ τὸ πῶ' θωρῶ πῶς ξημερώνει,
<i>Clarescit aether...</i> (I, 198-199)	καὶ ὅ, τι εἰς σκοτάδι γίνονται, τὸ φῶς ξεφανερώνει. (I, 205-206).

E questi che abbiamo riportato non sono che dei brani dove l'imitazione è più evidente, la traduzione più fedele, ma ve ne sono altri — e non sono pochi — in cui ci si allontana molto dal testo latino ⁴⁰. Dunque non mi sembra giusto parlare di imitazione fedele, almeno per quanto riguarda l'utilizzazione del testo latino, di cui il poeta cretese si servì, anzi, con una certa libertà; si può parlare in genere di imitazione fedele (o servile) soltanto per quanto riguarda la trama, lo spirito dell'opera e i caratteri essenziali di essa.

³⁸ *Lugubre sonat tuba.*

³⁹ *Conversa scena, omnia nigrescunt.*

⁴⁰ Cfr. per qualche esempio Bubulidis, in « Κρητικά Χρονικά » 9 (1955) p. 58 e sgg.

Si è notato che lo *Zinon* riproduce, come il suo modello, « les particularités de structure du drame élisabéthain, la touche concise et rapide, l'intrigue serrée, la densité, le mouvement et surtout le sens de la vie que nous goûtons chez les auteurs contemporains de Shakespeare »⁴¹. E se questa struttura elisabettiana ha offerto maggiori possibilità al poeta per la rappresentazione scenica, dal punto di vista artistico, però, l'opera è rimasta quasi sempre mediocre, perché è mancato lo spirito vivificatore di un grande artista che animasse i personaggi facendo rivivere la loro vicenda, il loro dramma in forma perennemente attuale.

Pur essendo poco originale, questo ignoto autore dello *Zinon*, io ritengo che non sia inferiore a Troilos⁴². Leggendo la sua opera ci si accorge che non è del tutto sprovvisto di qualità poetiche⁴³. Belli i versi che inneggiano al sole:

« O biondo sole che, adorno di gioiosi raggi,
dio del mondo appari celebrato e adorato,
ché le oscure nubi della notte, alla vista
del tuo bel volto, svaniscono e si disperdono,
sorgi dall'oriente e scaccia via da me
ogni oscura nube in questo mio giorno di gioia »

(I, 227-232).

Vi sono anche versi che hanno la semplicità delle cose grandi e nello stesso tempo una forza icastica notevolissima: « sappi che giustizia non dimora in un corpo che non ha pace » (I, 353-354), « la speranza è come una folgore, appena la vedi è già svanita » (II, 235), « come i venti in riva al mare quando disperdono la sabbia » (V, 374), così è fugata e passa la gloria di un re crudele. E bellissimo è il verso posto in bocca al « musico »: « Con le ali della sorte non volare ... » (II, 77).

⁴¹ Cfr. EMBIRICOS, *La renaissance crétoise...*, op. cit., p. 168.

⁴² Come, invece, crede Manùssakas, cfr. *Η κρητική λογοτεχνία...* op. cit., p. 36.

⁴³ Tralascio l'immagine petrarchesca « τ'ἀγγελικό σου πρόσωπο πχιοῦς εἶχε » *Prologo* v. 46, che ricorre anche nell'*Erofili* I, 246.

⁴⁴ Come ha già rilevato Bubulidis, in « Κρητικά Χρονικά » 7 (1953) p. 134 e sgg.

Inoltre non mancano elementi popolari⁴⁴ che danno all'opera un colore particolare, anche se per taluni di essi non siamo sempre in grado di stabilire se abbiano veramente provenienza popolare o se siano dovuti invece ad imitazione di altre opere contemporanee⁴⁵.

Concludendo questa nostra indagine sul *Teatro cretese* relativa alla tragedia, — a cui speriamo far seguire quella sulla commedia —, non possiamo non constatare innanzi tutto quanto questa nascente letteratura sia debitrice al nostro Rinascimento, in particolare al teatro della età della Controriforma. Dall'esame che abbiamo condotto, presentando criticamente non solo quanto di più valido è stato scritto finora ma apportando anche contributi e apprezzamenti personali, emergono i pregi e i difetti di queste tre tragedie, di cui volta per volta si son messi in evidenza i motivi innovatori rispetto agli originali. Esse rivestono una particolare importanza perché rappresentano la nascita del teatro moderno su suolo greco e contribuirono alla formazione della giovane letteratura neoellenica; una di esse, l'*Erofili*, ebbe un ruolo non indifferente, come è dimostrato dalla vitalità e dalla fama che godette.

GIUSEPPE SPADARO

⁴⁵ Come è il caso del famoso distico « τὰ γέλια μὲ τὰ κλάηματα ὁμάδι ἐγεννηθῆκα, / καὶ πάλι ἡ πρίκα κ' ἡ χαρά ἀντάμα ἀναθραφῆκα » (59-60), che leggiamo, quasi identico, nell'*Erofili* « τὰ γέλια μὲ τὰ κλάηματα, μὲ τὴ χαράνῃ ἡ πρίκα, / μιὰν ὥραν ἐσπαρθήκασιν κι' ὁμάδι ἐγεννηθῆκα » (III, 1-2) — con cui l'autore rendeva il « quanto vicino al riso è sempre il pianto » dell'*Orbecche* — ed anche nell'*Erotokritos*, sebbene, in forma diversa, ... μὲ τὴν χαράν ἡ πρίκα / τὰ δυὸ συγκερασθήκασιν ὁμάδι κ' ἐσμιχθῆκα (V, 755-756). Come distico popolare è riportato dal FAURIEL C., *Chants populaire de la Grèce moderne*, vol. II, Paris, 1825, p. 274.

NOTE E DISCUSSIONI

WEBER VISTO DA JASPERS *

Questa traduzione italiana del *Max Weber* di Karl Jaspers (dalla II ed. del 1958) arriva in un momento in cui la riproposta critica dell'opera di Weber ha superato anche da noi i versanti della ricezione immediata, precisandosi come un confronto e un esame più diretto, storico e metodologico, del suo « sistema » sociologico. Questo confronto, senza dubbio, si è chiarito sempre meglio come ricerca di una collocazione storica non più riduttiva o semplicistica. I numerosi studi apparsi nell'ultimo decennio sono stati animati da un'intenzione certo meno esclusiva di quella che ha sostenuto gran parte della letteratura weberiana degli anni cinquanta, apologetica o documentaria. Soprattutto il Congresso celebrativo di Heidelberg del 1964 ha sancito questo distacco in maniera irreversibile, svolgendo chiaramente il discorso in termini di critica dell'ideologia. Gli interventi di Mommsen, Habermas, Marcuse, Adorno, ebbero a toccare i punti di frizione più significativi dell'interpretazione weberiana: nella discussione su « avalutatività e oggettività » Habermas rilevava le implicazioni tecnico-politiche della prima, con il conseguente sbocco ideologico. Adorno e Marcuse posero le basi per la critica dialettica del concetto di razionalizzazione, critica che sarebbe stata poi approfondita da Habermas nei più recenti saggi. Comunque, da questo congresso è venuta fuori, in accordo, l'esigenza di una distanza complessiva da Weber (anche Aron e Stammer sembrano aver receduto da un atteggiamento di mera revisione). E in non pochi casi, da allora, il discorso è ritornato all'esigenza di esplicitare la complessità del rapporto di metodologia e politica, di avalutatività e sistemi dei valori; che questo rapporto esista non solo a livello di problema personale ma come motivo di tensione dell'opera di Weber, è quanto si può rilevare percorrendo sia

* K. JASPERS, *Max Weber, Politico, scienziato, filosofo*, tr. it. di E. Pocar, Napoli, Morano, 1969, pp. 147.

la tipologia sociologica che il campo delle scelte politiche weberiane.. Mommsen ci ha fornito il materiale necessario a chiarire questo passaggio, e non a caso egli ha scorto nell'*Idealtypus* un *analogon*, in campo teoretico, di modelli politici e culturali. A un diverso livello, la Scuola di Francoforte, ha scelto le costruzioni tipico-ideali weberiane come punti di partenza, dialettizzati, della sua critica del carattere strumentale della razionalità scientifica. Mentre l'esegesi metodologica (Mühlmann, Janoska, Tenbruck) va precisando la diversità e lontananza della « sociologia comprendente » dalle moderne scienze sociali — non a caso i protagonisti dell'odierno *Methodenstreit*, Topitsch, Adorno, Albert, si sono distanziati con precise motivazioni da qualsiasi critica diretta o difesa incondizionata della *Wertfreiheit* — la ricerca storica (Mommsen, Baumgarten) mette in nuova luce quegli aspetti culturali e quei contenuti sociopolitici che possono chiarire certi nodi teorici, ad esempio il rapporto con il marxismo, che invece erano rimasti volutamente oscurati dalla prima e decisiva « ricostruzione » operata dalla moglie Marianne sui testi stessi di Weber.

Il *Max Weber* di Jaspers è lontano, per naturale ascendenza, da questa riproposta critica. Questo libro appartiene ai primordi dell'interpretazione weberiana; assieme al saggio di Karl Löwith, *Max Weber und Karl Marx*, ripubblicato nello stesso anno, il 1932, costituisce il primo tentativo di una valutazione complessiva dell'opera di Weber. Il titolo, *Politiker, Forscher, Philosoph*, soprattutto per quest'ultima denominazione, è abbastanza indicativo del taglio particolare dell'esegesi jaspersiana, del fatto cioè che ci troviamo dinanzi, ancora una volta, a un progetto ermeneutico più ampio di un mero storicizzare, un progetto che prende forma solo in quanto è collegato a un'istanza disvelatrice del « comprendere ». Il senso delle letture e interpretazioni jaspersiane, che sono numerose, da Weber, appunto, a Nietzsche, Kierkegaard, Kant, Cusano, Platone, Leonardo, è regolato integralmente dalle categorizzazioni esistenziali della sua filosofia, dall'intreccio particolare che in esse viene a stabilirsi tra situazione limite e storicità dell'esistenza umana. Nella sua più importante opera filosofica, proprio del 1932, *Philosophie*, Jaspers mette in rilievo che la storia ha un valore elettivo primario, non meramente temporale, nella caratterizzazione del *Dasein*; ma nello stesso tempo si può rilevare la traccia deviante della sua soluzione: il punto di partenza non può certo essere l'oggettualità (*Gegenständlichkeit*) già superata, per il suo modo d'essere, dall'esistenza autentica, bensì il piano

dell'*esistenza possibile*. Finchè ci si muove sul piano del possibile, per Jaspers si arriva a riconoscere il carattere storico di una situazione individuale. (Così come per l'*Historismus*, la conoscenza storica è individualizzante.) Anzi, la costituzione stessa dell'esistere è *geschichtlich* (eventuale), non *historisch*. Malgrado questa radicalizzazione della storicità che ha precedenti più illustri (Dilthey, York von Wartemburg, Heidegger), l'autenticità dell'esistenza si riconosce soltanto nella « chiarificazione » dell'esistenza, la quale, a differenza dell'essere autentico heideggeriano, supera ogni eventualità. Nella seconda parte di *Philosophie* Jaspers cerca di riportare la situazione-limite alla presa di coscienza personale, nella quale, infine, si ritrova ogni storicità. Così la successione delle situazioni e dei *data* è individuata come unica (*einmalig*). L'essere storico degli oggetti è così l'essere storico per me, e non per sé, ed è questo che rende noi stessi storici (*Philosophie*, zwei Bände, Berlin, 1932, I, p. 119). Questo chiarimento si attua in pieno tra una realtà personale (*Selbstein*) e un'altra in un circuito che è storico in quanto fa appello a una comunicazione diretta tra due situazioni che non sono universalmente trasponibili. La comunicazione dispone all'interrogare, e così una interpretazione è sempre un momento del *Fragen*, della *Fragwürdigkeit* dell'essere autentico. A sua volta, un momento privilegiato di questo interrogare è l'interpretazione filosofica, perché disvela l'interruzione e la frattura del *Dasein* nella *verità filosofica*, laddove cioè si pretenderebbe il massimo d'integrità. Il privilegio di questo interrogare nasce anche da un'estrazione superiore della filosofia — di origine « hegeliana », dice Jaspers — nell'ambito delle possibilità esistenziali, come principio *necessario* della *Weltorientierung*; e con ciò alla filosofia si è tolto ogni margine autarchico ma, come vedremo, le si è lasciato il carattere di indagine sull'esistenza. Nel caso di Weber, « essere filosofi non è in tutti i tempi la stessa cosa, ma per ogni epoca una cosa originale ». Così, nel confronto diretto tra esistenzialità e « oggettività » filosofica (l'oggettività dei valori di Windelband e Rickert) è sempre quest'ultima, in quanto « guscio », che subisce il « valore negativo » della prima, ritrovando la vera radice della sua universalità, il suo invero, nell'« appello » all'esistenza. (Si veda, ad esempio, come, in sostanza, per Jaspers il « problema ultimo » di Kierkegaard fosse Regina Olsen.) Questo appello è l'elemento filosoficamente decisivo che caratterizza tutte le interpretazioni jaspersiane; esso diventa la traccia per l'ostinata ricerca al concreto di quella « sistematica delle situazioni limite » che egli aveva tracciato in *Philo-*

sophie. La capacità di fondere la ricchezza tematica in un procedimento unitario rende prossime queste interpretazioni a un modo indiretto di discorso filosofico. Non a caso però l'oggetto di questo filosofare trasferito e interposto, per un'insistente forzatura, finisce con l'oscurarsi del tutto o con l'assumere contorni sempre cangianti in cui restano determinati solo i legami ontico-esistenziali (il caso in tal senso più palese è forse quello della lettura della *Pace perpetua* come chiave di volta della dialettica trascendentale kantiana). I punti in cui questi criteri superano di molto il piano di una qualsiasi verifica interpretativa — che si appelli anche al « circolo del comprendere » — per diventare atipica e irrelata pertinenza di esigenze personali, sono frequentemente visibili anche in questo saggio su Max Weber.

Tra tutti i grandi autori che Jaspers ci presenta, Weber ha questo di particolare: si tratta dell'unico contemporaneo cui egli dedichi la sua attenzione e con il quale abbia avuto un rapporto diretto decisivo. « Max Weber è rimasto fino ad oggi essenziale per la mia filosofia come nessun altro pensatore ». (*Autobiografia filosofica*, trad. it. di E. Pocar, Napoli, 1969 p. 6). Le possibilità di riconoscere in linea diretta questo rapporto sono numerose. Ma in questo saggio Jaspers offre piuttosto l'occasione per farci misurare e rilevare, se ancora fosse necessario, la sua precisa devianza da Weber. L'interesse appassionato per la sua opera non è celato dietro il velo del distacco, ma si manifesta in forma di testimonianza ed è apertamente alimentato da una calda apologia: « Max Weber fu il più grande tedesco della nostra epoca. Un siffatto giudizio anticipa ciò che soltanto tempi a venire potranno sapere definitivamente. Io oso pronunciarlo pur essendo cosciente che non è lecito. Quasi mezzo secolo sono vissuto in questa convinzione... Egli ci rammenta un passato irrevocabilmente distrutto, nel quale era incamminato per vie che la Germania rifiutava. Ma il suo sentimento politico è imperituro... Come sociologo e storico Max Weber è per il mondo una figura immortale ». Si trova ancora intatto in questa *Prefazione* del 1958 lo stesso atteggiamento che già 40 anni prima, nel 1919, nella sua prima importante opera filosofica, Jaspers aveva mostrato verso Weber, scrivendo di lui come di un grande spirito: « Sul presente lavoro Hegel ha esercitato il suo influsso, però le teorie decisive per una psicologia della *Weltanschauung* hanno la loro origine in queste personalità: Kant, Kierkegaard e Nietzsche, Max Weber » (*Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, Springer, 1960, p. 32). Jaspers deve certamente molto a Weber, più che a Dilthey,

per la sua tipologia « comprensiva ». Ma in effetti il suo tentativo di trasformare la psicologia per adattarla a scienza fenomenologica e oggettiva della realtà ha seguito ben poco il metodo weberiano; Jaspers soggettivizza quello che Weber oggettivizza. Le analogie tra i due sistemi tipologici sono tali che l'uno, quello di Jaspers, può presupporre l'altro, senza che quest'ultimo lo si possa mai ridurre alla descrittività psicologica, in ultima istanza a un relativismo di secondo grado. Il carattere metodologico-oggettivo della weberiana « relazione al valore » assume in *Philosophie* un'impronta marcatamente psicologista: « Quel che importa è che tutto ciò che appare e si rivela venga *inteso di nuovo come relativo* e venga derivato da quel che è assoluto e che costituisce il fondamento originario del processo storico nel quale ciascuno diventa se stesso. [...] A questa verità del punto di vista storico esistenziale, corrisponde l'impossibilità di sottrarci al pensiero che non possiamo contentarci di nessun *punto di vista* inteso ed espresso come oggettivamente *valido*, e che, ciò non ostante, appena ci mettiamo a pensare, ci sentiamo costretti in ogni momento a metterci da un *punto di vista* » (p. 13). Questa riduzione relativistica pregiudica ancora l'esposizione che Jaspers fa della metodologia weberiana nel secondo capitolo di questo libro. Qui è messo in rilievo soltanto il punto di distacco della sociologia weberiana, il suo margine negativo, non la sua costruzione positiva: « Max Weber vide che ogni indagine è particolare e che il totale ci è precluso. [...] Non è data un'esistenza individualmente indeterminata dalla quale si possa derivare ciò che è reale. Questo è l'orizzonte che Weber aveva davanti agli occhi quando scriveva: « Il fiume degli incommensurabili eventi scorre senza fine incontro all'eternità ». Perchè l'uomo può penetrare nella realtà soltanto attraverso una scienza empirica, non può derivarla o afferrarla come totalità » (p. 63). Lo sbocco della scienza della cultura sembra più prossimo a una critica delle metafisiche monistiche, della coscienza mitica, che a un sistema d'indagine dalla realtà storico-sociale. L'uso peculiare del concetto di razionalità che determina in Weber la tipologia dell'agire sociale — che non è certo sottoposta all'infinita possibilità — è completamente eluso da Jaspers. Viceversa, il rovescio coscienziale della critica antisostanzialistica dei concetti scientifici, la precauzione, costante in Weber, di separare l'oggettività scientifica dalla fattualità — preoccupazione connessa però a una ricostruzione logico-empirica — assumono in Jaspers precise coloriture irrazionali che tramutano il piano della ricerca storico-sociale in campo di prova per la trascendenza. « A Weber

si rinfaccia di non avere comprensione per la totalità e sostanzialità dello Stato. Ma tutti questi rimproveri derivano dall'aver scambiato il sapere universalmente valido di una cosa con l'essere in una cosa. [...] Weber purifica il sapere in quanto sapere empirico, non per limitare ad esso il pensiero, bensì per rendere chiaramente e decisamente possibili gli altri modi del pensiero col loro significato diverso e la loro validità sempre storica, non già universalmente valida. [...] Afferrando lo scibile nella sua relatività si fa emergere tanto più pura la fede » (p. 69). La sua sociologia è così spostata sempre più verso il piano della *Universal-historie*, come ascesa alle questioni fondamentali attraverso cui comprendere le cause ultime dell'accadere stesso, più indietro insomma della posizione di Weber che considerava il « significato del mero agire umano » come oggetto della sociologia. « Egli vuol capire, in base a coefficienti determinabili, in che modo sia divenuta l'esistenza umana (*menschliche Dasein*). Vuol sapere, ma anche chiarire di volta in volta il termine del sapere. Perciò ha una continua soggezione di fronte alla realtà che non viene mai conosciuta in se stessa, ma soltanto per riferimenti (*in Hinsichten*) » (p. 57). La conoscenza del mondo, la scienza, per Jaspers non può approdare che a un *Nichtwissen des Wissens*, alla forma più radicale di non sapere dell'essere stesso. A questo privilegio Jaspers riporta la sociologia weberiana, falsando il percorso dell'« oggettività » in questo sbocco scettico *negativo* che annulla la separazione tra scienza e valore, tra essere e dover essere. Weber riaffermò ed esplicitò continuamente questa separazione, e d'altra parte l'*Idealtypus* non è possibile senza di essa. Invece, per tutto ciò che riguardava l'ambito dei valori e, come egli diceva, delle « questioni ultime », propugnava per sé e per gli altri la più appassionata adesione. Il suo sistema dei valori è, dopotutto, il tentativo di una costruzione positiva, ma inevitabilmente antinamica, del mondo culturale-borghese: l'*ethos* economico sbocca nell'imperialismo e il « borghese » weberiano è drammaticamente affine al *Realpolitiker* bismarckiano. Forse Weber è il più lucido testimone dell'incapacità della Germania di riconoscere la sua « anima democratica ». Egli però, come non dicesse mai i suoi valori ad un'affermazione deontologica, così li tenne lontani dalla « trascendenza » e riconobbe sempre nelle « questioni ultime » un sostrato empirico. Il « politeismo dei valori » lascia uno spazio e una speranza che manca in Jaspers. E così le idee metafisiche di « forza » e « potenza » che stanno alla base del suo sostanzialismo politico non si tramutano mai, come in Jaspers, in oggetto di ricerca di un

«senso possibile». Lo stesso «disincanto del mondo» è solo un criterio d'interpretazione, non un modo di conoscenza quale la jaspersiana «chiarificazione dell'esistenza». Invece tutta la teoria sociologica weberiana rimanda per Jaspers a posizioni più radicali, e la sociologia è soltanto «un braccio di quella sua profonda natura (*Wesen*) che egli teneva nascosta e che appare solo indirettamente: Max Weber filosofo» (p. 71). Lo sbocco non è però la metodologia o la gnoseologia; ciò cui si ricollega Jaspers è l'aspetto più ambiguo dell'opera weberiana; è la posizione di privilegio (antinomica) della «scelta», dell'intero ambito valutativo, nei confronti dell'oggettività della scienza. L'irrazionalità della valutazione, della «scelta», ha senza dubbio in Weber un carattere primario. La scelta dei valori è demandata all'*individuo*, sicché essa si presenta come un incondizionato. La scienza, d'altra parte, riduce alla «comprensione» di strutture e motivazioni questo incondizionato. Senza essere neutrale, essa è vincolata dal postulato della avalutatività a premesse normative e non può quindi giustificare direttamente un sistema d'interessi individuali (etici o strumentali). La scienza così non può dirci ciò che dobbiamo fare, ma solo ciò che possiamo fare. E' qui che Jaspers trova un punto di partenza esistenziale per il suo nichilismo. La scienza, come possibilità della comprensione razionale del mondo, esce svalutata dal confronto con la scelta individuale e viene sommersa nella «chiarificazione dell'esistenza». Sparisce così all'interno del *Verstehen* quella dialettica, strenuamente conservata da Weber con l'«interpretazione di valore», tra strutture valutative e nessi motivazionali. L'accesso alla comprensione storica e sociale viene dato invece da un'ermeneutica di valori soggettivi (psicologici) il cui plesso sostanziale è l'autenticità. La costituzione dell'oggettività scientifica nella relazione al valore — l'aspetto più fecondo che l'età del neokantismo ci abbia lasciato — riusciva ad evitare la sovrapposizione problematica dell'*Historismus*. Jaspers sostituisce questa problematica con la richiesta di identificare relazione e comprensione all'interno di un sistema antropologico elementare. Così l'esistenzialità rimane trionfante e non a caso in questa mortificazione della sociologia nelle posizioni ultime dell'esistenzialismo si possono scorgere tante affinità, anche se distanziate, con la condanna che ne pronunciò il nazismo.

La tendenza reazionaria del filosofare, pienamente espressa da Jaspers nel dopoguerra, è già presente in questo libro del 1932. In piena ascesa nazista, Jaspers propone come modello alternativo il ritorno al nazionalismo

eroico di Weber. Nel primo capitolo di questo libro è idealizzato il Weber « politico » negli aspetti più decisamente conservatori, statici e metafisici. Ritornano, esaltati, il *Pragma* di potenza e la *Gewalt* quali principi inestinguibili della lotta politica; la triade nazione, potenza, *Kultur*; la teoria della *Führerauslese*. Ritorna in queste pagine quel Weber autenticamente tedesco presentato nel discorso commemorativo del 1920, *Max Weber, Ein Gedenkrede*, (ora in *Aneignung und Polemik*, München, Piper 1968, pp. 409-423); in esso la grandezza politica figurava come un aspetto intrinseco dell'*esistenza filosofica*. Nel 1932, politica ed esistenza, filosofia e politica, si presentano in correlazioni più intime: *Die Erhellung der Existenz*, la seconda parte di *Philosophie*, delinea in generale la situazione limite della lotta; e il *Max Weber* non è che una personalizzazione di questa situazione limite. Sembra, infatti, a un certo punto, che non si possa più seguire questo *Max Weber* perchè vi manca il preciso raccordo con un discorso di cui qui sono enunciati solo i riferimenti. Questo discorso invece si trova pienamente esplicitato in *Philosophie*. La lotta in (*Philosophie*, cit., II, pp. 236-38). La lotta non è un valore, ma sussiste lotta, si nega ogni realtà alla politica. La rinuncia alla lotta porta all'idealismo democratico, all'utopia, al regno della morale, all'illusione che siano possibili condizioni di vita accettabili per tutti: alla disperazione. L'affermazione della lotta per se stessa, alla volontà di potenza e alla distruzione (*Philosophie*, cit., II, pp. 236-38). La lotta non è un valore, ma sussiste *di fatto* come situazione limite. Se voglio vivere, devo accettare di beneficiare io stesso della violenza, devo accettare l'unione e il compromesso (*Idem*, p. 241). La questione è di stabilire dove bisogna porre una situazione di forza, dove cedere, dove lottare. È qui che sorge la scelta della lotta, che è sempre diversa a secondo dell'esistenza storica nella sua posizione autentica. Nel caso di Weber, la sua autenticità è quella di essere essenzialmente tedesco. Per questo Weber ha lottato e osato. La sua grandezza è nell'aver portato fino in fondo, fino allo *Scheitern*, la sua visione nazionalistica della politica (l'ultimo elogio di Jaspers al Weber nazionalista è del 1962, *Bemerkungen zu Max Weber politischen Denken*, in *Aneignung und Polemik*, cit., pp. 482-501). Inoltre questa esemplarità prende forza dal fatto che le tesi espresse in *Philosophie* qui sono presentate come se fossero dello stesso Weber, in prima persona. La *Proklusion* di Friburgo del 1895 è senza dubbio il testo con cui, in questo senso, c'è congruenza, ed è infatti quello preferito da Jaspers. L'idea della perenne lotta economica e politica è al centro delle considera-

zioni di questo Weber imperialista che vuole elevare la nazione a criterio di giudizio per la politica economica e sociale, incitando la borghesia tedesca ad allontanarsi dagli ideali democratici e universalistici. Un Weber diverso, che tuttavia Jaspers sa riconoscere così poco, sarà quello dell'ultimo decennio. Al sorgere delle nuove formulazioni sociologiche si accompagna una diagnosi politica ampia e originale che trae le conseguenze — in prima linea storico-filosofiche — dal risvolto negativo e da quelle contraddizioni del « mondo moderno » che lo stesso filo euristico delle sue ricerche, la razionalizzazione di tutti gli ambiti della vita, aveva finito col fargli evidenziare acutamente. (Sul rapporto metodologia e politica cfr. il lucido lavoro di Antonino Bruno, *Politica e valori in Max Weber*, Catania, 1971.) Questo Weber, di cui Jaspers tace, non è solo l'antesignano del decisionismo, ma soprattutto l'oppositore appassionato della razionalizzazione e della burocratizzazione, il critico della « gabbia d'acciaio » della moderna società capitalistica, da cui è ormai fuggito lo « spirito » che l'animava. I valori positivi non si compendiano più, in prevalenza, nella *Nation* (sebbene nel raggio degli interessi weberiani resti la prospettiva di una Germania imperialista), quanto in quell'ideale di capitalismo imprenditoriale, sinonimo di *Kultur*, che andava sempre più sparendo in Germania con l'espansione del capitalismo monopolistico. Da qui il dramma della ricerca di una nuova classe dirigente, di una nuova borghesia in cui s'incarnasse lo spirito dell'antica etica economica, la quale, per realizzarsi, doveva comunque attuare una sua metamorfosi in « politica ». Di questo Weber, la politica, la *Realpolitik*, come soluzione totalitaria e come scelta finale è quanto resta per Jaspers. Questo libro, se lo si potesse spogliare dei suoi difetti, è insomma una mitologia del politico postbismarckiano, un messaggio che il suo autore ha voluto conservare inalterato, fino all'ultimo, per la « Germania della catastrofe ». Ci aiuta comunque a fare i conti con Jaspers, piuttosto che con Weber.

PAOLO MANGANARO

RASSEGNA DI LIBRI DI FILOLOGIA CLASSICA

a cura di QUINTINO CATAUDELLA

The Greek Anthology. The Garland of Philip, edited by Gow and PAGE, vol. I, Introduction, text, and translation, pp. LXII-451; vol. II, Commentary and indexes, pp. VIII-489, Cambridge, University Press, 1968; prezzo L. 15,15 s. i due volumi.

Chiediamo anzitutto scusa agli illustri Autori, e al solerte Editore, se questa recensione appare con tanto ritardo. E confermiamo senz'altro anche per questi due volumi il giudizio altamente ammirativo che abbiamo dato, su questa medesima rivista, alcuni anni or sono, dei due volumi dedicati agli Epigrammi Ellenistici: anche nell'edizione, nell'interpretazione, e nel commentario critico ed esegetico, degli epigrammi compresi nella *Ghirlanda* di Filippo di Tessalonica, è la stessa chiarezza di impostazione critica, lo stesso senso del problema, la stessa cura di non evitare le difficoltà, la stessa ricchezza d'informazione, la stessa prudenza critica. Da questo lato, l'opera di Gow e Page si può dire veramente magistrale. Forse manca un po' di ardimento critico: ma, delle due cose, meglio la prudenza, che l'ardimento: anche se in qualche caso la prudenza possa sembrare, in fondo, una posizione comoda, mentre invece è soltanto un atteggiamento consapevole e più penetrante.

In questa edizione della *Ghirlanda* di Filippo vi sono almeno una settantina di *cruces* apposte dagli Editori, a versi da essi ritenuti incurabili: il che vale a dire che restano almeno una settantina di casi in cui il problema è lasciato aperto, pur fornendosi il lettore di tutti gli strumenti critici per farsi un'idea lui stesso, e per cercare, possibilmente, una nuova, sua, soluzione di esso. Le osservazioni che faccio seguire, con le ipotesi e le proposte che vi sono contenute, io intendo sottoporre al giudizio degli espertissimi Autori nella speranza che essi vi trovino, almeno, qualche cosa di interessante.

1) Antipatro, p. 68 del vol. I (A.P., IX, 58): è un epigramma in cui si proclama la superiorità del tempio di Artemide a Efeso, su tutte le altre meraviglie del mondo, e si conclude col dire che, al paragone,

Κεῖνα μὲν ἡμαύρωτο † δὲ κ' ἦν ἶδε † νόσφιν Ὀλύμπου.

Ἄλιος οὐδέν πω τοῖον ἐπηγύασατο.

Le *cruces* sono di Gow-Page, i quali osservano nel secondo volume, che « none of the numerous conjectures in this line is sufficiently plausible to be worth recording (osservano anche che dopo μὲν un δέ nella frase seguente, sembra, se non essenziale, almeno desiderabile). Degli editori recenti, Beckby ha tentato una via nuova, leggendo, con Harberton, καὶ ἦν [traduce *Ich sagte*] ἴδε... », ma anche questa correzione non mi sembra che meriti una valutazione diversa da quella che coinvolge nel sopra detto giudizio negativo tutte le altre correzioni proposte dai critici. Pl ha τε al posto di δέ.

Io leggerei, senza allontanarmi troppo dalle lezioni trasmesse, γε δὴν ἰδέ, cioè « furono oscurate a lungo, e... ».

2) Antipatro, p. 76 sg. (A.P., IX, 46): è l'epigramma della donna cieca, che chiese per voto di avere un figlio o di riacquistare la vista, e che ottenne da Artemide l'una e l'altra cosa, partorì (e riebbe la vista); v. 3 sg.

τίκτε γὰρ † εὐθύς † ἄελπτα μετ' οὐ πολὺ καὶ τριπόθητον
αὐτῆμαρ γλυκερὸν φέγγος ἔσειδε φάους.

Non vedo la ragione per cui G.-P. condannano εὐθύς: questa determinazione cronologica è, è vero, in contraddizione col μετ' οὐ πολὺ che segue, e certo è difficile ammettere un parto, per quanto miracoloso, che non sia preceduto da uno stato di gravidanza. Le correzioni proposte (υἱόν Reiske, Ἀτθίς Jacobs, αὐθίς Harberton) sono lontane dal convincere. Lasciano immutato εὐθύς Waltz (che lo unisce a ἄελπτα, e intende « sans l'avoir tout de suite esperé »), e Beckby (che traduce « bald », senza preoccuparsi della contraddizione, ed eliminandola — il che equivale a riconoscerla — col non tradurre μετ' οὐ πολὺ). Anche io conserverei εὐθύς e lo intenderei in relazione al modo come si svolse il parto (« senza difficoltà », « senza ritardi »: il che mette in rilievo il carat-

tere prodigioso del parto, voluto dagli dei, senza supporre nulla di innaturale).

3) Basso, p. 178 (A.P. VII, 386): è un epigramma su Niobe, uno dei tanti, descrivente la sua trasformazione in pietra, in seguito alla morte dei figli. Il v. 2

δύσμορος. † ἡ μαστῶν ἔπηξα † γάλα

è metricamente sbagliato. Perciò le correzioni sono state intese a ripristinare la giusta misura del verso, introducendo un aggettivo dopo μαστῶν (si è tentato θερμόν, λευκόν, ὑγρόν, τόσσον, στάζον: ma nessuna di queste correzioni evita l'accusa di essere una zeppa, più o meno inutile o inadatta). Gow-Page pensano giustamente che la corruzione possa essere più profonda della caduta di un aggettivo; e propongono, nel commento, e.g., ἡ μαστῶν πέτρος ἔπηξε γάλα (che tuttavia dà una costruzione, e un senso, poco naturali).

Io leggerei

δύσμορος, ἡ μαστῶν ἀντιέπηξα γάλα

(come è noto, il composto ἀντιπήγνυμι è attestato, se pure non di uso frequentissimo; e il suo significato sarebbe da intendere in rapporto alla ragione per la quale è avvenuta la sua trasformazione in pietra, e cioè la perdita dei figli, della quale è cenno al v. 1.

4) Thallo, p. 378 (A.P., VII, 188): l'epigramma compiangere una giovinetta morta quando stava per sposare un giovane della sua età; è un motivo comune. Dice l'epigramma

Δύσδαιμον Κλεάνασσα, σὺ μὲν † γάμῳ ἔπλεο κούρῳ
ὥριον † ἀκμαίης οἷα τ' ἐφ' ἡλικίης

Le *cruces* sono apposte da G.-P., i quali hanno forse supposto un guasto più esteso di quello che in realtà vi sia. Le correzioni proposte infatti investono tutti e due i versi: γάμῳ ἔπλεο κούρῃ ὥριος (Jacobs); γάμον ἔπλεο, κούρῃ ὥριον (Stadtmueller); γάμος ἔπλεο κούρῳ ὥριος (Hecker); Waltz e Beckby seguono la correzione di Jacobs. I Gow-Page rilevano i lati deboli di queste correzioni: secondo loro il passaggio da κούρῃ

ὄριος a κούρῳ ὄριον sarebbe inverosimile, e inesplicabile il passaggio κούρη a κούρῳ, e senza apparente ragione il cambiamento di γάμος ἔπλεο κούρῳ ὄριος di Hecker in γάμῳ ἔπλεο κούρῳ ὄριον di P. Il solo modo di conservare κούρῳ ὄριον sarebbe, secondo G.-P. di scrivere λέχος al posto di γάμῳ (ma la corruzione, osservano i medesimi G.-P., sarebbe inesplicabile).

In realtà, a mio modesto parere, non c'è nulla di corrotto nel verso I (solo che si intenda γάμῳ come un dativo di limitazione oppure dipendente da ὄριον [ὥραία γάμων è in Artemidoro I, 78, p. 75, e κούρῳ come un dativo dipendente da ὄριον]; è al v. 2 che fa difficoltà ὄριον: ma ad essa si può rimediare correggendolo in ὄριος, con Jacobs: l'errore qui si spiegherebbe facilmente, come dovuto a influsso del precedente δύσδαιμον, che è alla stessa sede del verso.

5) Zonas, p. 382 (A.P., VII, 365):

Ἀίδη δς ταύτης καλαμώδεος ὕδατι λίμνης
κωπεύεις νεκύων βάρην † ἔλῶν ὀδύνην, †

Le due ultime parole del secondo verso, date da P¹, sono parse « incurabilmente corrotte » ai critici (e anche ai Gow-Page): i quali hanno tentato le più diverse correzioni: ἐλαυνόδυνον (Salmasio, Beckby), ἔλῶν (Jacobs), ἀδινὴν (Dilthey), ῥοδανὴν (Stadtmueller), χθονίην (Herwerden), ὀλίγην (Wilamowitz). Nessuno, ch'io sappia, ha tentato di lasciare immutato il testo, trovando un'interpretazione delle due parole che si adattasse al contesto e allo spirito dell'epigramma.

Caronte, pur invocato al v. 4 con l'aggettivo κελαινός, che più che a lui si addice al regno dei morti, non è presentato in una luce di orrore, è pregato di accogliere nella sua barca, tendendogli la mano, un bimbo, che non vuole privarsi dei sandali « perchè ha paura di poggiare nudi i piedi sulla sabbia della spiaggia ». Questa atmosfera di serenità e di grazia infantile, che è diffusa intorno alla scena incisa sul monumento sepolcrale e descritta dal poeta, non può non investire anche la descrizione del vecchio nocchiero infernale, che è presentato nel suo aspetto buono, di « liberatore dai dolori » (questo infatti significa per me ἔλῶν ὀδύνην, « che porta via il dolore »). Questa interpretazione riceve conferma dal confronto con l'epigramma di Giuliano, VII, 603, in cui Caronte è presentato come un essere mite (ἡπιος), che libera dai tormenti

(ἀπεστυφέλιξε μόχθων), che — per esempio —, se non fa conoscere ai giovani le gioie delle nozze, non fa conoscere nemmeno i dolori (ὀδύνας [!]) di esse.

6) Alfeo, p. 396 (A.P., IX, 101): è un epigramma, uno dei tanti epigrammi ispirati alla « poesia delle rovine ». L'autore descrive una sua esperienza personale, la vista del luogo dov'era sorta Micene: v. 3

ἔγνων † αἰπολίου † παντὸς ἔρημοτέρην.

Gow e Page considerano inaccettabile αἰπολίου, non tanto perchè con parole assai simile ricorre nel verso seguente (αἰπολικὸν μήνυμα: giacchè questo accade spessissimo, anche in poeti più accurati e pregevoli, anzi questo potrebbe essere un argomento per conservare αἰπολίου), quanto perchè un paragone come questo « più solitario di un pastore » non avrebbe senso. « Non altro significato che questo è attestato, e noi — osservano i G.-P. — non abbiamo ragione di credere che Alfeo « l'abbia usato nel senso di *herd-pasture* come è nel Liddell-Scott, e come traducono Soury, nell'edizione Waltz (« pacage de chèvres »), e Beckby (« Ziegen die Trift »). Anche le correzioni καὶ σκοπέλου di Jacob) e ἀσκοπέλου di Rubensohn non sembrano « attraenti », e nemmeno ἔγνωκα σκοπέλου, perchè ἔγνωκα è inferiore, qui, a ἔγνων: tutt'al più si indurrebbero a correggere in καὶ σκοπέλου, nonostante l'ineleganza dell'espressione.

Io non vedo una ragione per la quale i due Edd. debbano essere così riluttanti a conservare αἰπολίου: non c'è, è vero, un sostantivo αἰπόλιον, almeno non sarebbe attestato che in questo solo luogo. Ma l'aggettivo può essere sostantivato, sottintendendosi un sostantivo come χωρίον (tanto più che χωρίον unito a ἔρημον si trova in scrittori come Tucidide, 1, 106). E non è inutile osservare che nella toponomastica agraria siciliana si trovano formazioni con « capra », « pecora » a indicare luoghi solitari, negati alle culture.

7) Filodemo, fr. XXX Gow-Page, p. 368. I Gow-Page considerano come un epigramma di Filodemo i versi di Orazio, *Serm.* 1, 2, 119 sgg. *parabilem amo venerem facilemque*, nei quali è riportato il pensiero di Filodemo, il quale riserverebbe ai Galli, e cioè agli eunuchi, la donna che dice a colui che la desidera, « post paulo », « sed pluris », « si exierit vir », e a sè riserva quella che *neque magno stet pretio neque*

cunctetur cum est iussa venire. L'originale filodemeo sarebbe anche il modello, secondo gli Editori, di Properzio 2. 23. 12 sgg., e di Marziale, 9, 32, 1 sgg.

L'idea che Orazio avesse preso da Filodemo non era certo nuova, e lo aveva fatto capire lo stesso Orazio, e lo dichiara lo scoliaste Cruq. al v. 119 « hi autem versus ex Philodemo poeta epicureo translati sunt ». Nonostante la notizia data dallo scoliaste (la quale potrebbe non avere altro fondamento che i versi stessi di Orazio), e nonostante il carattere « epigrammatico » dei detti versi oraziani, non è sicuro che lo scritto di Filodemo a cui apparteneva il passo citato da Orazio, sia un epigramma; può essere stato benissimo un trattato, il περὶ ἔρωτος, o magari περὶ κακῶν. Il fatto che anche altri echi di epigrammi filodemei siano riconoscibili nella satira oraziana 1, 2 rende verosimile l'ipotesi che tali spunti Orazio trovasse in una sola opera — un trattato che possiamo immaginare di andamento vivace e, in alcuni punti, mimico-drammatico — anzichè dispersi in vari componimenti. Della questione io mi sono occupato in un articolo (rimasto ignoto ai G.-P.), pubblicato in « La parola del passato » 1950, pp. 18-31, al quale rimando per la documentazione e la dimostrazione. Quanto al rapporto Filodemo-Propertio-Marziale bisogna dire che non è da escludersi, anzi sembra probabile, che Properzio, e Marziale, dipendano, come anche ha supposto Lejai, appunto da Orazio.

7) Archia, p. 408 (A.P., VII, 140): è un epigramma sepolcrale in forma dialogica, un epitafio fittizio, come ce ne sono tanti: il defunto è Ettore: nel v. 1 un personaggio — un passante — chiede alla stele

καὶ γενέταν τοῦ νέρθε καὶ οὔνομα καὶ χθόνα φώνει,

a cui la stele risponde, nel v. 3

†πατήρ μὲν Πρίαμος, γὰ δ' Ἴλιον, οὔνομα δ' Ἑκτωρ.

Il πατήρ del terzo verso è evidentemente sbagliato nel rispetto metrico, e le correzioni, considerando πατήρ come una glossa, tendono a sostituire ad esso la parola genuina, a partire dal γεννήτωρ del codice Planudeo, accolto da Waltz e da Beckby (ma γεννήτωρ non aveva certo bisogno di essere glossato, e, nel Planudeo, ha tutta l'aria di una correzione *metri gratia*, come osservano G.-P.). Si è proposto φίλος (Ja-

cobs), φύτωρ (Meinecke), ma — come osservano G.-P. — tali parole sono troppo ricercate per adattarsi allo stile semplice dell'epigramma; e così πατὸς μὲν Πριάμου di Hecker e σπείρει μὲν Πριάμος di Stadtmueller, mal si adattano allo schema uniforme della struttura sintattica dell'epigramma.

Escluse queste correzioni, resterebbe, a mio avviso, la seguente soluzione, che eviterebbe le obiezioni sopra riferite: leggere cioè — secondo lo stile epico (e questo è un epitafio di Ettore!) che atteggia le risposte sulla falsariga delle domande:

καὶ γενέτας Πριάμος, γὰ δ' Ἴλιον, οὖνομα δ' Ἐκτωρ.

Qualcuno, per scrupolo di chiarezza, avrà scritto a margine πάτηρ, spiegazione che non era necessaria al primo verso, dove il genitivo τοῦ νέρθε chiariva abbastanza il significato del sostantivo.

8) Polieno, p. 438 (A.P., IX, 1): L'epigramma narra il caso di una cerbiatta fresca di parto, la quale viene punta alla mammella da una vipera e del cerbiatto che muore per aver succhiato a quella mammella. Tutto è chiaro nell'epigramma, tranne il v. 2:

ἐμπλεον † εἰδοῦσα † μικρὸς ἔτυπεν ἔχισ

dove l' εἰδοῦσα non ha senso alcuno e le correzioni proposte lasciano tutte a desiderare. Non εἰλύσας di Burguière Waltz, non ἰθύσας di Stadtmueller, non ἡμύσαν di Paton; più verosimili le correzioni che suppongono una corruzione εἰδ- da οἰδ-, ma l'οἰδούσης di Scaliger, seguito da Beckby, non è accoglibile (perchè l'aggettivo non può andare insieme con ἀρτιτόκοιο, riferito a δορκάδος). Il cod. P ha, come ho scritto nel testo, εἰδοῦσα, Pl οἰδοῦσα. Πικρός è di Pl, μικρόν P.

Escluso che οἰδούσης si possa riferire a δορκάδος, e, d'altra parte, essendo opportuna l'introduzione di un concetto espresso dal verbo οἰδέω, al participio, riferito a οὔθαο, quindi di genere neutro, mi pare che la correzione non possa essere che la forma di participio dell'aoristo οἰδήσαν (si spiega come η possa essere divenuto ου; in quanto, una volta commesso l'errore di far derivare il participio da εἶδω, non poteva non farsi in conseguenza il participio, erroneamente).

PHOTIUS, *Bibliothèque*, Tome V, texte établi et traduit par RENÉ HENRY (Collection Byzantine), pp. 230, di cui 8-201 numerazione doppia; Paris, Société d'édition « Les belles lettres »; 1967.

Questo volume presenta gli stessi caratteri e gli stessi pregi dei volumi precedenti: e cioè, nulla di rivoluzionario nella costituzione del testo, ma una esemplare prudenza critica, una costante coerenza metodica, guidata dalla conoscenza dell'*usus scribendi* dell'autore e dalla vigile penetrazione del testo. Anche questa volta gli interventi critici personali dell'Editore, e cioè le proposte di correzioni proprie, sono molto limitate, si riducono, questa volta, a uno solo (αὐτῆς per αὐτῆς dei codici, a 237, 39: correzione che non è nemmeno, propriamente, una correzione), e questo in una citazione. A p. 49, ultimo rigo, confessa candidamente di non sapere come colmare la breve lacuna, ma, escludendo il πρὸς σε di M, si poteva accogliere il πρὸς Σούκενσον di A²; probabilmente il σε è l'erroneo sviluppo dell'iniziale Σ). A p. 168, 16 difende la lezione di Filopono ἐναργῆ per ἐν ἀρχῇ di M, e, nelle note complementari, ribadisce questo suo giudizio, osservando che « questa correzione *gli* sembra imporsi ». E aggiunge che l'ἐν ἀρχῇ di Fozio « non ha senso, e che tale lezione è dovuta a un errore paleografico dell'ἐναργῆ di Filopono ». Può darsi che sia così, nessuno può affermare che non sia stato così. Ma è anche possibile che ἐν ἀρχῇ voglia spiegare il precedente ἐν κεφαλαίῳ della citazione, e tanto più questa possibilità apparirà fondata, se si considera che ἐναργῆ, nella frase ἐναργῆ παρέσχε τὴν δήλωσιν, è un po' tautologica, per lo meno pleonastica.

Ma la misura delle qualità critiche dell'Editore è data anche dalla sua stessa fedeltà al testo trasmesso, e dal lavoro di scelta tra le correzioni degli editori, in sé, e nei confronti della lezione manoscritta.

Di notevole pregio la traduzione — chiara e scorrevole —, e il commento (sempre onesto e informato). Tuttavia, forse si poteva tradurre più chiaramente il τὸ Πισαῖον εἶδωλον, p. 84, 293 b, qui tradotto « la statua di Pisa »; a p. 149, 36 non è tradotto τὸν μέγαν.

Per il codice 239, trattante della *Chrestomathia* di Proclo, l'A. riprende e ripubblica il testo e la traduzione del suo Maestro, A. Severyns. Qualche osservazione si può fare anche al commento: per il *De principiis* di Origene, si poteva citare dall'edizione di M. Simonetti, Torino, 1968; sarebbe stato opportuno citare, ormai *Suda*, e non *Suida*; tra le

traduzioni in lingua moderna del *Convito* di Metodio, non andava dimenticata quella di P. Ubaldi, pregevolissima. Un errore di stampa nel greco, a p. 44, χαρακτηριστικόν; e a p. 45, ποιούμεν; a p. 163 ὑμέναιος.

L'épigramme grecque (« Entretiens sur l'antiquité classique », tome XIV), pp. 447, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 1967; prezzo fr. suisses 42, lire 6000.

Il volume contiene sette conferenze di insigni studiosi, e le discussioni seguite a ciascuna di esse: alle discussioni presero parte, oltre che i conferenzieri stessi, anche i professori Albrecht Dihle — che organizzò gli *entretiens* e li presiedette — e Gerhard Pfohl. In particolare, A. E. RAUBITSCHKE, di Stanford, si occupa dell'epigramma arcaico nei suoi rapporti col monumento sul quale esso è inciso e per il quale fu composto (pp. 3-26; discussione pp. 27-36); B. GENTILI studia l'epigramma nei suoi rapporti con l'elegia, e cioè, precisamente, i rapporti strutturali e verbali fra le iscrizioni elegiache e gli elegiaci arcaici, allo scopo anche di illuminare alcuni aspetti tecnici della struttura del pentametro, e di mostrare il ricorrere nella stessa sede del verso di parole ed espressioni « formulari » (pp. 39-81; discussioni pp. 82-90); in appendice alla conferenza è pubblicata una lunga lista di *loci similes* fra le iscrizioni elegiache del VII-V secolo e l'elegia arcaica e classica. GIUSEPPE GIANGRANDE fa oggetto della sua esposizione la letteratura simposiaca e l'epigramma, studia cioè i motivi simposiaci in Teognide, Alceo, Anacreonte, nell'epigramma (pp. 93-174; discussioni, pp. 175-177). LOUIS ROBERT esamina gli epigrammi di Lucillio sugli atleti, e ne mette in rilievo, insieme con l'elemento realistico, l'aspetto satirico e parodico (pp. 181-291; discussioni pp. 292-295). WALTHER LUDWIG studia l'arte allusiva dell'epigramma ellenistico di amore, e la sapiente variazione dei temi e dell'espressione (pp. 299-334; discussioni pp. 335-348: tra le discussioni è una replica di Giangrande a Ludwig, che aveva fatto delle osservazioni su talune sue interpretazioni). JULES LABARBE si occupa degli aspetti gnomici dell'epigramma greco, mettendone in rilievo la varia tematica (pp. 351-383; discussioni pp. 384-386). GEORG LUCK tratta di « scherzo e sentimento » nell'epigramma greco (pp. 389-408; discussioni pp. 409-411).

Chiudono il bel volume tre utilissimi indici: degli autori, delle

fonti, e dei nomi. Anche di questo volume possiamo dire quello che è stato detto, si può dire, di quasi tutti gli altri, e cioè che in esso non va cercata un visione completa e sistematica dell'epigramma greco, ma la illustrazione di taluni aspetti di esso, e di taluni problemi, particolari e generali; così dimensionato lo scopo del volume, non si corre il pericolo di restare delusi, anzi si è nelle condizioni migliori per apprezzare adeguatamente la finezza e la penetrazione di certe interpretazioni. Una cosa che salta agli occhi è tuttavia la scarsa parte (scarsa in rapporto a quello che accadeva negli altri volumi) data alle discussioni, parecchie di esse non vanno oltre le tre paginette. E non è che mancasse materia a discutere, è che in questa materia spesso non si aveva da opporre all'avversario che ragioni soggettive, e le ragioni soggettive non offrono, per lo più, motivi alla discussione.

Così anche a me sia consentito opporre a quelle degli altri qualche mia ragione, che spero sia il meno possibile soggettiva, se pure anche « soggettiva ».

Per esempio: Giangrande ribadisce (p. 140) la sua interpretazione di *A.P.* XII, 43 (l'epigramma callimacheo dell'eco!), e richiamandosi ad esso afferma che « le varie difficoltà derivanti dal contesto possono essere soltanto superate per mezzo di un'analisi dell'*usus auctoris* combinata con considerazioni stilistiche e logiche ». Nessuno avrebbe nulla da eccepire: ma (mi permetto di obiettare) nessuna considerazione stilistica e logica, ecc. potrà persuadere che le parole *ναίχι καλός* siano riverberate dall'eco *ἄλλος ἔχει* [anche, come lui propone, *καῖλλος ἔχει*]. Jules Labarbe, nella medesima seduta, aveva osservato (p. 409 sg.) che tale epigramma « pone in maniera particolarmente interessante il problema della pronuncia del greco (almeno popolare o dialettale) nel III secolo a.C. ». Ma appunto è questa pronuncia che dà torto a Giangrande!

Di un altro epigramma *A.P.* V, 167 Giangrande ripropone qui, e difende, l'interpretazione che ne aveva dato in « *Hermes* » 1968, p. 171 sgg. Le difficoltà di esse sono concentrate nei primi due versi: *ῥετὸς ἦν καὶ νύξ καὶ τὸ τρίτον ἄλγος ἔρωτι οἶνος, καὶ βορέης ψυχρός* ... Occorre dire che τὸ si trova solo in un apografo, ma è necessario per il verso. Giangrande trova che οἶνος e ἄλγος sono inattaccabili (anzi sarebbe l'ultima cosa che noi potremmo sospettare), che τὸ τρίτον ἄλγος è da conservare, che i due versi sono sani, che il vino è un elemento essenziale nel genere (ma appunto per questo in οἶνος si poteva nascondere il guasto). Non si preoccupa di spiegare, Giangrande, come il vino possa essere

considerato come « una causa di dolore », e come, delle quattro cause di dolore, sia numerata soltanto la terza. Per me, in questo epigramma, è da eliminare proprio l'οἶνος: esso è liberatore, dà franchezza, è eccitante, tutte cose che si adattano benissimo alla situazione di chi va dall'amato, ma che non possono essere considerate elementi negativi, « dolorosi » della situazione, al pari della pioggia e del vento. Eliminato l'οἶνος, il tessuto logico e grammaticale del passo acquista la chiarezza necessaria, mentre si spiega benissimo che il βορέης ψυχρός sia posto in rilievo come terzo ἄλγος, perchè è il freddo che costituisce il maggiore ostacolo all'amore. E il mezzo per eliminare l'οἶνος è molto semplice: basta correggere in αἰνός, un attributo concordante con ἄλγος, come, press'a poco, in *Iliade* IV, 169 αἰνόν ἄχος (la correzione di οἶνος era stata proposta da Geel, αἰνότατον, e i GP avevano avuto il torto di osservare che « i tentativi per eliminare οἶνον sono non convincenti »).

Anche sull'interpretazione dell'epigramma di Arato, data, e qui portata a esempio, da Giangrande, avrei da fare qualche riserva (ma già l'ho fatta, in un mio articolo della « Revue des études grecques », 1968).

Georg Luck (p. 194) si occupa, fra l'altro, dell'epigramma di Callimaco *A.P.* XII, 73, che stampa così com'è stampato negli *Hellenistic Epigrams* di Gow e Page, e cioè con le *cruces* nel quarto verso davanti e dopo ὑπέχεσθε, e, nel quinto verso, davanti e dopo ουκισυνιφουσιν. Quanto al v. 4 mi sembra che non vi sia necessità di sospettare di ὑπέχεσθε (la tentazione di correggere introducendo una forma connessa con ὑποδέχομαι si può vincerla facilmente solo che si pensi che anche ὑπέχομαι dà un senso ottimo, e forse migliore di quello dato dall'altro verbo, in quanto il senso di « tenere con sè », « tenere nascosto » non è meno opportuno di quello di « ricevere », « accogliere »). Più difficile si presenta la cosa per il verso V, dove l'incomprensibile ουκισυνιφουσιν può nascondere qualsiasi parola. Il Luck ha fatto bene a non sospettare, come altri ha fatto, la presenza di un nome di luogo, e a non correre dietro la fantasia del Cefiso: sospetta invece che ci sia nascosto un nome di persona, il nome precisamente del ragazzo amato. Ma quale? Non ci sono, in greco, nomi propri di persona comincianti con οὐκ! Allora è forse da pensare a qualche cosa come una preterizione che dice e non dice: qualche cosa di simile a quello che io proposi in « Maia », 1967, pp. 168-170 (l'articolo sarà probabilmente rimasto sconosciuto al Luck),

di leggere cioè

οὐκουν σὺν...; δίφρησον' ἐκεῖσθ γὰρ ἡ λιθόλευστος.

W. Ludwig (p. 316) legge τῷφθαλμῷ la prima parola dell'epigrama *A.P.* V, 210, che nei codici è τῷ θαλλῷ (« rigoglio », « aspetto fiorente »): ma se il correttore scrisse a margine del verso ζῆται τὴν ἔννοιαν, vuol dire che c'era, per lui, qualche cosa di oscuro nel verso, e questa oscurità non poteva essere data da nessuna delle parole in cui si è tentato di correggere il trádito τῷ θαλλῷ: che dunque è da ritenersi genuino.

ORIGÈNE, *Contre Celse*, tome III, introd. texte critique, traduction et notes, par MARCEL BARRAT (« Sources chrétiennes », n. 147), pp. 386, Paris, Les éditions du Cerf, 1969.

Questo volume contiene i libri V e VI della nota opera di Origene. I precedenti volumi sono stati recensiti dal sottoscritto su questa medesima rivista, e ne sono stati messi in rilievo i pregi di chiarezza, di ottima informazione, di severità scientifica, di metodo. Anche il presente volume presenta tali pregi, e anche in questo volum il dotto Autore si è impegnato, più che nella costituzione critica del testo, nella illustrazione e nell'interpretazione di esso.

Il testo preso a base è infatti, quello autorevolissimo, di Koetschau, modificato tuttavia qua e là, in seguito a un lavoro diligente e meditato di scelta tra le varie congetture dei dotti. L'apporto personale di correzioni al testo trasmesso è perciò quasi inesistente (una sola volta abbiamo rilevato nell'apparato critico uno *scripsi*, a proposito della correzione θεοῦ a V, 55, 11 — correzione da accogliere senz'altro —, ma si trattava di una correzione proposta già da Bouhéréau e da Guet): ciò tuttavia si rileva a lode dell'Editore, il quale, del resto, in numerose discussioni di carattere critico-testuale (v. p. es. VI, 1, 13; 3, 1; 7, 18 [qui andava accolta la lezione platonica, proposta dubitativamente nell'apparato]; 21, 8; 48, 71, ecc.), dà prova di finezza e di senso della lingua notevoli.

L'A. conosce, e cita parecchie volte, e quasi sempre riassume e discute, i tre articoli che io ho scritto parecchi anni or sono sulla polemica celso-origeniana, e sull'epicureismo di Celso, e sul rapporto inter-

corrente tra Celso e gli Apologeti cristiani (specialmente Giustino); ed io mi compiaccio, più che di questa dimostrazione della fortuna avuta dai miei studi celsiani e origeniani, della prova che in questo autore la citazione non è, come spesso in altri accade, vano sfoggio di erudizione, ma arricchimento di conoscenze, e operante strumento dialettico. L'osservazione vale, naturalmente, anche per le citazioni di opere di altri studiosi, sì da implicare un giudizio generale di metodo.

Su un punto vorrei richiamare l'attenzione dell'A. Commentando la citazione del famoso frammento di Pindaro νόμος πάντων βασιλεύς, inclusa nella più ampia citazione del passo erodoteo, nel quale è riportato l'episodio di Dario e della domanda da lui rivolta a dei Greci e a degli Indiani, su certe costumanze funerarie, ciò che portava come conclusione l'affermazione della relatività dei νόμοι, l'A. afferma giustamente che per Erodoto il significato di νόμος è di « costume », e che questa interpretazione è condivisa da Celso, mentre l'interpretazione platonica, che dà valore assoluto al νόμος, inteso come « legge universale », è condivisa da Origene, entrambi — Celso e Origene — coerentemente ai loro contrastanti punti di vista. Chiarite così le posizioni, resterebbe da stabilire quale delle due interpretazioni è la più vicina al pensiero di Pindaro. L'A. si limita a dire che « l'uso che faceva Pindaro della parola νόμος è un po' enigmatico, data la perdita del contesto, e che l'interpretazione del passo è discussa, e cita il saggio di E. des Places, *Pindare et Platon*, del 1949. In realtà, il Des Places si limita a riferire le interpretazioni date dagli studiosi anteriormente a lui, mentre dalla pubblicazione del suo libro ad oggi, numerose altre interpretazioni erano apparse, ultima delle quali quella di Bowra (*Pindar*, 1964, p. 75), il quale propende verso un'interpretazione di νόμος come costume, « habit », « rule », e a intendere il frammento nel senso che Eracle « può giustificare le più violente azioni perchè egli è mosso da una innata δύναμις che appartiene al suo *order* e non può essere evitata ». D'altra parte non si può dire più che il contesto a cui appartiene il frammento sia perduto, dopo la pubblicazione del più ampio frammento oxirinchita, che ne è la continuazione, e che contiene un altro *exemplum*, quello dell'impresa di Eracle e delle cavalle di Diomede, ciò che sembra far pensare a un'interpretazione di νόμος come « legge », legge assoluta, continuandosi (come appare dagli scoli) la difesa dell'operato di Eracle, il quale aveva agito οὐκ ἐπὶ ὑβρεῖ, ἀλλ' ἀρετῆς ἕνεκα. Tutto questo è anche nello spirito dell'etica pindarica; ed Erodoto, inten-

dendo come ha inteso, avrà seguito (cosa del resto non inspiegabile) un'interpretazione sofistica; e lo stesso avrà fatto Celso, per ragioni inerenti alla propria posizione polemica.

HESIODI, *Theogonia, Opera et dies, Scutum* edidit FRIEDERICH SOLMSEN; *Fragmenta selecta* ediderunt R. MERKELBACH et M. L. WEST, pp. XXV-246; Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1970; prezzo L. 1.25 p. net.

In questi ultimi anni sono apparse delle ottime edizioni di Esiodo: quella di West, per la *Teogonia* (1966), di A. Colonna per le *Opere e i Giorni* (1959), di C. F. Russo per lo *Scudo* (1965): la presente edizione di Solmsen profitta naturalmente anche di queste edizioni — almeno, di quelle di West e di Russo —; e sceglie, spesso felicemente, tra le proposte di correzione presentate dai critici, senza astenersi dal fare proposte sue, di correzioni di parole del testo o di esclusioni di versi. In generale, si può dire che Solmsen non indulge volentieri alla tendenza, molto diffusa tra i critici di Esiodo, ad atetizzare o a sospettare di interi gruppi di versi; anche a correggere le parole non si induce molto spesso (sono complessivamente, nelle due opere principali, e nello *Scudo*, più di una dozzina gli interventi operati di suo, dal presente editore: e sono pochi e molti insieme, chè il testo di Esiodo mi sembra giunto a un punto, che difficilmente può sopportare altri tentativi di dotti). Tuttavia anche questi interventi non sono, o non sono tutti, decisivi e cogenti; almeno a me non sono sembrati tali, e il discuterne è già prova che essi non sono privi di qualche fondamento e di giustificazione.

Per esempio (chè non possiamo procedere che in via sintomatica) l'espunzione del v. 143 della *Teogonia*. I versi (142-145) sono:

οἱ δὲ τοι τὰ μὲν ἄλλα θεοῖς ἐναλίγκιοι, ἦσαν,
 μοῦνος δ' ὀφθαλμὸς μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ·
 Κύκλωπες δ' ὄνομα ἦσαν ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφέων
 κυκλοτερὴς ὀφθαλμὸς ἔεις ἐνέκειτο μετώπῳ·

Nelle edizioni precedenti i versi o erano accolti così come erano stati trasmessi (cito, per es., West), o si espungeva qualche verso (il

144 e il seguente, Wolf, evidentemente per la ripetizione della clausola a distanza di un verso: ma ciò — come fa osservare West — non è senza esempi, e, d'altra parte, un poeta posteriore, se a lui si volessero attribuire i due versi, avrebbe evitato tale ripetizione). L'idea di Solmsen, di espungere il v. 143, è nuova, non ha precedenti; ma bisogna dire che non ha nessun saldo fondamento, perchè, invece, il contesto lo esige. Infatti, il verso precedente οἱ δὲ τοὶ τὰ μὲν ἄλλα θεοὶς ἐναλίγκιοι ἦσαν è, sintatticamente e logicamente, incompleto: ha il suo compimento in una frase che chiarisce *in che cosa* i Ciclopi, che *nel resto* erano simili agli dèi, non lo erano (e questa chiarificazione è data appunto dal v. 142, dove è precisato che la caratteristica fisica, che limitava la somiglianza dei Ciclopi agli dèi, era la presenza di un unico occhio sulla fronte. Nè si potrebbe d'altra parte dire che questa spiegazione è data nei vv. 144-45, giacchè questi versi sono introdotti per altro interesse, quello etimologico, e hanno il loro punto saliente nell'iniziale κυκλοτερός. Se mai qualche cosa era da espungere, era il distico etimologico, e forse non aveva torto Wolf, alla cui espunzione non si può rimproverare altro che di essere non necessaria.

Anche lascia un po' perplessi l'espunzione di 478-80: nulla vi è infatti in questi versi, che denunci una reale impossibilità (nemmeno lo ἤμελλε, in sè, chè non mancano gli esempi di questa forma, e nella reggenza dell'aoristo, che non è, anch'essa, senza esempi), mentre la loro soppressione renderebbe più evidente, e perciò meno tollerabile, la ripetizione dell'ἔς Λύκτον al v. 477 e 482 (difatti c'è chi espunge i versi 481-484).

Accettabili mi sembrano invece le correzioni δὴ al posto di δέ al v. 399, e ἄπορρον δῆξαῦτις al v. 659, per ἄπορρον [ἄπορρόνδ', L Tr., ἄψ· δ'ἔξ di alcuni codici, e di alcuni papiri. Effettivamente non sarebbe tollerabile una quantità breve della terza sillaba del verso, e non si spiega come West non abbia cercato di porre rimedio all'evidente difficoltà, utilizzando il rimedio che la stessa tradizione manoscritta gli offriva.

Confesso che quando ebbi per la prima volta tra le mani questa edizione di Solmsen, i miei occhi cercarono subito i versi 68 sgg. delle *Opere e i giorni* per vedere se il nuovo Editore avesse mutato qualche cosa, rispetto alle altre edizioni: invece nulla, tutto è come nelle altre edizioni, Solo, sono espunti i vv. 70-76: ma questo non rimedia a niente, senza dire che il fatto che questi versi siano desunti da *Teogonia* 571 sgg., e, in parte, siano (ma non è dimostrato che lo siano) sostit-

tuiti a quelli genuini, non prova che essi debbano essere considerati un'interpolazione. In realtà c'è in questa parte del poema una insuperabile aporia: Zeus (vv. 60 sgg.) dà ordine a Efesto di creare, impastando acqua e terra, la donna: e ad Atena di insegnarle i lavori femminili, e ad Afrodite di infonderle grazia e desiderio e « cure acciatrici delle membra » (vedremo tra poco quale si debba considerare lezione genuina, se γυιοβόρους oppure γυιοκόρους), e ad Ermes di porre in essa un animo sfacciato e un costume fallace. Coi versi 69 sgg. assistiamo all'esecuzione degli ordini di Zeus: Efesto modella un essere simile a una vergine, Atena le dà il suo cinto e l'adorna (e le Cariti e Peitho le danno auree collane, e le Ore la cingono di ghirlande), Pallade Atena le adatta intorno al corpo ornamenti d'ogni sorta, ed Ermes le fornisce menzogne e discorsi ingannatori e un carattere astuto. Appare subito evidente che in questa relazione sull'esecuzione degli ordini di Zeus, Atena interviene due volte, e Afrodite nemmeno una volta. L'aporia è innegabile. Se il rimedio per eliminare l'aporia è — come non può non riconoscersi — di eliminare uno dei due interventi di Atena, e di fare intervenire Afrodite, allora gli effetti in sede critica non potranno che consistere nella sostituzione, nella clausola del v. 72, della formula χρυσή Ἀφροδίτη (la stessa clausola che è nell'omerico *Hymnus ad Aproditem* I, v. 93; si potrebbe del resto leggere χρυσή Ἀφρ. come al v. 65 delle *Opere*) all'altra γλαυκῶπις Ἀθήνη: un tipo di errore di cui non mancano certo esempi di Esiodo, e in particolare nelle *Opere*. Questa correzione io proposi già in *Mythos*, scritti in onore di M. Untersteiner, Genova, 1970, p. 121-126, dove aggiunsi anche altre considerazioni, che qui non è il caso di riassumere, intese a spiegare la probabile origine dell'errore: tale articolo è uscito nello stesso anno in cui è uscita l'edizione di Solmsen, è probabile dunque che esso sia rimasto ignoto al dottissimo Editore.

Ci restava da spiegare perchè, a nostro giudizio, Solmsen ha fatto male ad accogliere nel suo testo, al v. 66, γυιοβόρους e non γυιοκόρους più largamente attestato e *lectio difficilior*. Γυιοβόρους è *lectio facilior*, mentre γυιοκόρους non è chiaro a prima vista, e abbisogna, per essere inteso, di una spiegazione del tipo di quella fornita dagli scolii, γυιοκόρους, ὥς τὰ γυῖα κοσμούσας· τὸ γὰρ κοσμεῖν καὶ καλλύνειν οἱ παλαιοὶ κορεῖν ἔλεγον. Ma γυιοκόρους è anche garantito dal valore che ha la parola nel contesto: al v. 72 Atena — secondo la tradizione manoscritta — κόσμησε Pandora, cioè « l'abbellì », e cioè — come è da inten-

dere dopo εῷσε (« le diede il suo cinto: che in verità è di Afrodite) — le applicò le arti della cosmetica. Ma questo era un compito da Zeus assegnato, appunto, ad Afrodite! Così anche per questa via si viene a rafforzare la mia correzione.

Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, 19. Lieferung (Nasidius-Optimates), coll. 1-320, Alfred Druckenmüller Verlag in Stuttgart, 1970, prezzo DM 20.
20 Lieferung (Optimates-Phoenix), coll. 321-800, 1970, prezzo DM 30.

I fascicoli di questo interessantissimo lessico si susseguono con ritmo regolare e sollecito, tale da far prevedere non lontana la conclusione di quest'opera, destinata a diventare uno strumento di studio aggiornato e insostituibile per lo studioso, e per lo studente, delle scienze dell'antichità. I pregi, che ho rilevati per i precedenti volumi, nelle mie precedenti recensioni, apparse su questa medesima rivista, sono anche i pregi degli attuali volumi: e cioè alto livello scientifico, ricchezza di informazione, senso critico, chiarezza di esposizione.

Ci limiteremo a segnalare, per il volume 19, alcune « voci », che ci sono parse particolarmente esaurienti e rispondenti alle più varie esigenze (Neoplatoniker, Neopythagorer, Nicolao Damasceno, Nicomaco di Gerasa, Nicomede, Niobe, Noricum, Nymphai, Odysseus, Olympia); e a richiamare l'attenzione degli insigni Autori su talune dimenticanze.

Per esempio: alla voce *Naxos* era opportuno accennare ai ritrovamenti micenei dovuti ai recenti scavi; si parla di *Nea*, la piccola isola tra Lemno e l'Ellesponto (si poteva destinare una voce a νέα, cioè alla commedia « nuova »); una voce si intitola *Nebrodes mons*, Νεβρώδη ὄρη (non sarebbe stato meglio dire *Nebrodes montes*, com'è del resto, il nome attuale?); alla voce *Neottolema* di Paro, andavano ricordati gli articoli di A. Rostagni, che da poco (1956), raccolti nei volumi degli *Scritti minori*, hanno avuto una specie di rilancio; perchè non si è parlato di *Niceta Eugenio*?; a proposito di *Nonno di Panopoli* era forse il caso di citare il mio articolo sulla cronologia di Nonno di Panopoli, pubblicato negli « Studi italiani di filologia classica », 1934, pp. 15-33; per la voce *Odysseus*, poteva avere qualche interesse il saggio di L. Ferrari, *Realtà e fantasia nella geografia dell'Odissea* (Palermo,

1968), e specialmente, in un altro campo, si poteva accennare ai nuovi frammenti ossirinchiati dell'Ὀδυσσεὺς αὐτομόλος di Epicarmo.

E così, per il volume 20. Ritengo che siano da segnalare, tra le tante, le voci Orakel, che ha una bibliografia ricchissima, Orpheus, e Orphische Dichtung, Ovidio, Pater familias, Phallos, Persephone, Philippos, Philon Alexandrinus. E altri; da segnalare per qualche omissione: *Orestes* (perchè non è stata fatta menzione, tra le opere letterarie che hanno per argomento questo eroe, l'*Orestis tragoedia* di Draconzio?); nella bibliografia relativa a *Origene* sarebbe stato opportuno citare lo studio introduttivo, e la traduzione, di M. Simonetti, dei *Principii* (Torino, 1968), e la traduzione, di E. Corsini, del *Commento al Vangelo di Giovanni*, Torino 1968; alla voce *Orosio* andava citato lo studio del medesimo Corsini, *Introduzione alle Storie di Orosio*, Torino, 1968; alla voce *Palikoi* poteva essere opportuno utilizzare più ampiamente le « Etnee » di Eschilo; alla voce *Palinodia* erano da utilizzare anche i più recenti papiri ossirinchiati di Stesicoro, i quali parlano di due palinodie di Stesicoro, una nei confronti di Omero, l'altra di Esiodo; per la voce *Pamproprio di Panopoli* andavano citati, e utilizzati, quelli che sono i più notevoli studi sull'argomento, e cioè l'articolo di A. Delatte e P. Strobant, sull'oroscopo di Pamproprio, in « Bulletin de la Classe de Lettres de l'Académie Royale de Belgique », 1923, p. 58 sgg., l'edizione a cura di Garstinger dei frammenti poetici di P. (nei « Rendiconti dell'Accademia delle scienze di Vienna », 1928), e l'articolo di Henri Grégoire, *Au camp d'un Wallenstein Byzantin: la vie et les vers de Pamproprios aventurier païen* (in « Bulletin de l'Ass. G. Budé », n. 24, 1929, pp. 22-38); *Pan* (la trascrizione del fr. di Pindaro 85 Bowra è esatta?); alla voce *Papyrus* andavano citati, oltre i lavori di Schubart e di Wilchen, anche i più recenti lavori del Calderini, *Papyri*, e di Turner, *Greek Papyri*, 1968; alla voce *pensum*, andava accennato al significato che ha anche ora, almeno in italiano, di « esercizi scolastici » di carattere punitivo; la voce *Peregrinatio ad loca sancta* andava arricchita della citazione, e delle testimonianze contenute in una lettera di Gregorio di Nissa; per il problema cronologico di *Petronio Arbitro* non andavano dimenticate le tesi di Marmorale, U. E. Paoli, Funaioli, Terzaghi; per *Phaedrus* era bene citare i lavori di La Penna, e di F. Della Corte; parlando di *Phaeton*, andava aggiunto che vi è una tragedia di Euripide di questo titolo; riguardo alla parola *phenake* « parrucca » poteva essere osservato il suo rapporto col verbo *phenakizein* « ingan-

nare »; alla voce *Philagrios*, poteva essere aggiunto che vi è un altro Filagrio, autore, insieme con Hierokles, del « *Philogelos* »; alla voce *Philetas* non era giunsto parlare del frammento 10 come di un « *un-verstandene Gedicht* », giacchè « *incompresa* » non si può dire quella poesia, specialmente ora che i più recenti studi, liberando l'interpretazione di esse dell'ipotesi che a parlare nel breve componimento sia una donna, e perciò delle allusioni erotiche, e ponendola nel clima critico-letterario del più genuino alessandrinismo, hanno trovato per essa un fondamento più probabile, e forse più vero, comunque andavano citati l'*Hellenistic Poetry and Art*, di T. B. L. Webster, London, 1964 (anche se nemmeno la sua interpretazione del fr. 10 P. sia in tutto soddisfacente), e specialmente l'articolo di I. Cazzaniga in « *Rivista di filologia classica* », 1962, pp. 238-248, e forse, modestamente, anche il mio, pubblicato in « *Helikon* », 1967, pp. 402 sgg.

Queste osservazioni, naturalmente, non tolgono nulla ai meriti — che sono veramente di prim'ordine — di questa pubblicazione, già largamente e giustamente affermata: vogliono soltanto provare che il nostro giudizio, di pieno e ammirato consenso, nasceva da un meditato e diffuso esame dell'opera.

Anthologie grecque, I, *Anthologie Palatine*, tome XII (livres XIII-XV), texte établi et traduit par FÉLIX BUFFIÈRE, pp. X-228, di cui 13-26, 52-100, 124-152 numerazione doppia; Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1970.

Questi tre libri di epigrammi non sono certo tra i più facili, sia per le aporie critiche che presentano riguardo al testo, sia — e più — per l'esegesi. L'A. non ha evitato le difficoltà dell'uno e dell'altro genere, ele ha affrontato con intelligenza e senso critico, contribuendo spesso di suo, con sue proposte di correzione. Sono poco più di una ventina gli interventi diretti dell'attuale Editore, e in più di un caso essi sono persuasivi: ma qualche volta essi lasciano perplesso il lettore, anche se questi non sia sempre in grado di suggerire una soluzione migliore. Mi fermerò un poco su qualche caso particolarmente notevole.

L'epigramma XIV, 22 è un indovinello, la cui soluzione è la parola σιγή, il « silenzio », come è detto nel lemma del Parisinus. « Non dire nulla, e così dirai il mio nome. È proprio necesario che te lo dica?

Così, se tu dici il mio nome, tu πάλιν λέξεις, dirai il contrario »? Il senso dell'epigramma è chiaro, e anche lo spirito; tuttavia parecchi editori hanno proposto delle correzioni, senza necessità e senza utilità. E anche Buffière ha proposto di leggere λήξεις al posto dell'ultimo λέξεις, vedendo lo spirito dell'epigramma nel gioco di parole λέξεις (ripetuto in varie forme nel verso precedente, e nel seguente, tre volte) / λήξεις, da lui inteso come « on le fait cesser », ma tradotto « tu contre dis ». Ma questa traduzione poteva ottenersi anche conservando il trådito λέξεις: mentre è notissimo che il valore causativo di λήγω è molto raro, e limitato a qualche esempio omerico. Inoltre, il giuoco di parole è nella ripetizione per ben quattro volte nel verbo λέγω: e non sarebbe un μέγα θαῦμα il fatto che parlando si fa cessare il silenzio: ma è « gran meraviglia » il fatto che dicendo il nome « silenzio », si viene a dire il contrario, perchè, per ciò stesso, il silenzio non esiste più.

Nell'epigramma 25 del medesimo libro, l'indovinello — la cui risposta è « Niobe » — comincia con le parole ὀφθαλμοὺς Σκύλλης ποθέω: poichè non è sembrato possibile trovare che cosa giustifichi la presenza del nome di Scilla in questo contesto, Dehéque ha proposto di correggere questo nome in quello adattissimo di Σιπύλου, che Buffière pensa di migliorare, leggendo Σιπύλους, cambiandolo cioè nell'aggettivo corrispondente. Ma una forma di aggettivo Σιπύλους, non è attestata, nè sarebbe spiegabile questa formazione: sono attestate le forme Σιπυληνός, Σιπυλήνη, Σιπύληιος, non c'è un Σίπυλος aggettivo. Forse, se mai, meglio il dativo locativo Σιπύλῳ. Ma è da chiedersi, d'altra parte, se Σκύλλης sia proprio impossibile. Beckby lo conserva, e cerca di giustificarlo con la considerazione (p. 525) che Scilla ha sei teste e dodici occhi, e Niobe aveva dodici figli, che Apollo e Artemide — il Sole e la Luna — le uccisero. Veramente non è molto per giustificare l'introduzione nell'epigramma di un'allusione così γριφῶδης. Ma che sia da escludere del tutto questo « indovinello » nell'indovinello, non direi.

Ancora nel medesimo libro, nell'epigramma 35, l'indovinello dell'ὄνυξ, il με del Parisinus (Ἀνθρώπου μέλος εἰμί, ὃ καὶ, σέμνει με σίδηρος), impossibile sintatticamente, è corretto in γε (P. ha τέμνει soltanto) da Buffière, il quale ritiene (p. 175) che questa correzione s'imponga, in quanto γε sottolineerebbe la stranezza di tagliare deliberatamente un « membro del proprio corpo ». Indubbiamente il nesso avversativo è innegabile: ma non sarebbe più adatto, a esprimere questo rapporto avversativo, un δέ?

Nell'epigramma 70, sempre del libro XIV, l'A. corregge μέμψη μοίῳν di P in μεμψιμοίρει. Non escluderei tuttavia, per eseguire da vicino la lezione tràdita, un μέμψη μοίῳν, senza preoccuparmi troppo dello spondeo in seconda sede. E mi domando se veramente Boissonade abbia proposto, come risulta dall'apparato di Buffière, μεμψιμορεῖ.

E, infine, un altro esempio, quest'ultimo un po' *pro domo mea*.

Dell'epigramma callimacheo XIII, 24, il Buffière dà un'interpretazione che non si allontana, tranne che in qualche particolare, dall'interpretazione accettata un po' da tutti, la quale intendeva che la « passeggiatrice » Simon dedicatesse, probabilmente al termine della sua carriera, alcuni doni votivi propri del suo mestiere, ad Afrodite — come risulta chiaramente da tutto l'epigramma — e a Dioniso insieme (questo tuttavia non risulta dall'epigramma, ma è una deduzione tratta da alcuni emendamenti dei dotti, e cioè πάνον [da πᾶνα di P], e θύρσους di Bentley (da θάρσους, di P). Il metodo — di correggere in base all'ipotesi che la dedica fosse fatta a due divinità riunite, e di confermare l'ipotesi in base alle correzioni ispirate da essa — non era certo dei più ineccepibili, ma questo avevano fatto i precedenti editori, e il Buffière si è limitato a seguirli: di suo non ci ha messo che la correzione ὥρη, per ὄρη di P, da altri corretto in ὄρη. Ma, pur intendendo il suo ὥρη, come « Bellezza giovanile », e considerandolo come un richiamo gnomico alla fuggevolezza di essa, non chiarisce come egli immagini la sua connessione sintattica. Molto, dunque, in questa costruzione critica è ipotetico. Non dirò che ci sia la possibilità di evitare le correzioni e le ipotesi esegetiche: si tratta di limitare al massimo le correzioni, e di evitare le interpretazioni non fondate sulla tradizione manoscritta (e non si chiede, così facendo, l'impossibile!).

Io mi ero occupato di questo epigramma in un articolo apparso in « Maia », 1967, pp. 356-362. Questo articolo è sfuggito al Buffière, che non lo cita e ora a me non resta che segnalarlo alla sua attenzione, nè qui potrei riassumerlo: dirò solo che io conservo il Πᾶνα di P, intendendolo come « statuetta di Pan »; che non vedo giustificata l'ipotesi di una dedica in società ad Afrodite e a Dioniso; che non trovo intoccabile la correzione θύρσους; che leggo — *exempli causa* — il sesto verso così: κοίστους οἷσι τάλαινα χρῆτο θαρσέως. Naturalmente gli οἷστοι avrebbero carattere simbolico, secondo la notissima metafora del gergo amoroso; e il τάλαινα finirebbe di « spiegarsi male » (come osserva an-

che Buffière) in questo contesto, perchè alluderebbe alla cattiva sorte della « disgraziata », portata a recare dolori — per le pene di amore — agli altri, senza rendersene conto.

Queste osservazioni vorrei sottoporre al giudizio dell'ottimo Editore, la cui fatica merita il riconoscimento più pieno.

Lucain (« Entretiens sur l'antiquité classique », tome XV), Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 1970, pp. 342, presso Fr. suisses 42.

Dopo la pubblicazione del volume apparso nel 1962, dedicato a Varrone, non erano stati pubblicati altri volumi dedicati ad autori latini: col presente volume dedicato a Lucano, si intende ripristinare il ritmo normale delle pubblicazioni, che vuole alternati i volumi dedicati a scrittori greci e i volumi dedicati ad autori latini. La scelta di Lucano è certo tra le più opportune, chè su questo poeta si addensano i problemi critici, esegetici e storici, forse in maggior misura che su altri poeti latini.

Il presente volume contiene le sette esposizioni tenute alla Fondazione Hardt nell'agosto del 1968: esposizioni dovute a studiosi — come è accaduto sempre in queste conferenze Hardt — di insigne valore e di specializzata preparazione nel campo dei singoli argomenti presi a trattare (anche se non siano i soli competenti in materia, e altri meritassero di essere a buon diritto invitati). I vari aspetti problematici del poema di Lucano sono stati affrontati, e, in parte, risolti dagli insigni studiosi: la struttura del poema (se ne è occupata l'americana BARTHE M. MARTI, la quale ha discusso particolarmente il problema della distinzione del poema in 12 o 16 canti, senza giungere — nè c'erano elementi per farlo! — a una soluzione decisiva), la storicità del racconto di Lucano (il tema è stato oggetto di una lunga, penetrante disamina di P. GRIMAL, il quale è giunto alla conclusione che Lucano non si allontana mai dalla verità storica, e che le rare volte che lo fa, lo fa in armonia con la verità ideale dei fatti — come è il caso della presenza di Cicerone a Farsalo — o per ragioni letterarie), il rapporto con le arti figurative (ha parlato su questo argomento F. L. BASTET, il quale pur osservando l'assenza nel poema di opere d'arte, ha rilevato un innegabile rapporto tra le tendenze dell'arte pittorica e plastica del tempo, e le tendenze espressive della composizione letteraria, il carattere delle une e delle altre compen-

diandosi nel termine « barocchismo »), la religione (argomento della conferenza di H. LA BONNIEC), e la filosofia (O. STEEN DUE): dalle due conferenze, d'argomento molto affine, si delinea e si precisa l'immagine di un Lucano curioso di problemi di teologia, più che spirito profondamente religioso, e oscillante tra l'idea stoica di un dio unico, e l'interesse per la magia e la divinazione: di un Lucano stoico, ma insieme epicureo, e, per certi aspetti, aristotelico, più interessato ai problemi di filosofia della storia, e a quelli dei fenomeni letterari e poetici, che alla ricerca di una dottrina sistematica, che appaghi il suo bisogno di chiarire a se stesso le ragioni della fede e dell'esistenza. Le due ultime conferenze hanno un carattere più precisamente tecnico e letterario: WERNER RUTZ si è occupato della retorica nel poema di Lucano, e il risultato delle sue ricerche è stato quello di sostituire all'immagine tradizionale di un Lucano schiavo della retorica, di una retorica gretta-mente scolastica, quella di un Lucano che conosce, sì, i mezzi suggeriti dalla retorica, ma che ha la virtù di trasformarli in poesia. M. VAN ALBRECHT ha studiato la tradizione epica presupposta dal poema di Lucano, il che equivaleva un po' a ricercare le fonti e i modelli della *Pharsalia*: essi andrebbero cercati in Omero e in Virgilio, senza trascurare Lucrezio e Ovidio, ma col risultato di affermare, in definitiva, l'originalità sostanziale e formale della *Pharsalia*.

Al termine di ciascuna conferenza sono state ingaggiate, come è lo-
devole costume delle conferenze Hardt, delle discussioni, le quali hanno
lumeggiato, e messo in risalto, i punti di maggiore attrito polemico
nelle tesi sostenute dai vari conferenzieri. Così hanno trovato lo spicco
e la illustrazione necessari, anche attraverso queste discussioni, il rap-
porto tra il poema e le *Periochae* liviane, la parte che nel poema hanno
Catone, e Bruto; ciò che c'è, nel poema, di asimmetrico, e, insieme, di
simmetrico, la natura del poema, e lo scopo di Lucano nel comporlo; il
significato vero della *laus Neronis*; le ragioni che hanno indotto il poeta
ad allontanarsi, nei pochi casi in cui ciò avviene, dalla storia, l'utilizza-
zione di Cicerone come fonte, l'idealizzazione del personaggio di Catone;
le fonti di Lucano, oltre Livio; il simbolismo politico degli episodi del-
la *Pharsalia*; il principato, come continuazione della rivoluzione cesa-
riana; la « decadenza » di Roma a causa della sua eccessiva crescita, come
conseguenza della legge universale del divenire e dell'esistenza; gli ele-
menti posidoniani nelle considerazioni sulle religioni barbare; lo stoici-
smo repubblicano e lo stoicismo monarchico; l'inopportunità di sepa-

rare il poeta dal suo poema; Lucano « attore del suo personaggio »; la retorica come « soprastruttura » del poema; il significato universale dato da Lucano agli avvenimenti della guerra civile; la *Pharsalia* e la tradizione alessandrina, la *Pharsalia* epopea di filosofia politica; la *Pharsalia* poema, non del singolo eroe, ma delle folle, della città intera; ecc. ecc.

Se volessi presentare nei loro particolari le questioni dibattute o solo accennate nel corso delle esposizioni e delle discussioni, dovrei avere a disposizione un spazio ben maggiore che quello di una recensione: mi basti avervi solamente accennato. Su due punti vorrei tuttavia richiamare l'attenzione del lettore: a p. 198 Le Bonniec, nel presentare la scena di magia, dice che Lucano si è evidentemente ricordato della *Medea* di Ovidio: ma come si può affermarlo con tanta sicurezza, se della *Medea* di Ovidio, come è noto, non possediamo nulla?

Mi sembra inoltre che non si siano sottolineati quanto meritavano gli aspetti ironici — satirici, parodici — del poema di Lucano. Ora, come si può esitare a vedere dell'ironia nel passo della *Farsalia*, in cui si raccomanda a Nerone di scegliersi, quando sarà divinizzato, una zona del cielo che stia in centro, perchè dalla sua presenza nella zona di destra o di sinistra del cielo, non sia turbato l'equilibrio di esso, col risultato di produrre sconquassi e squilibri nell'armonia celeste?

Nella copertina interna del libro è espresso l'augurio che queste discussioni siano il punto di partenza di nuovi studi su Lucano. Se anche dovesse essere questo solo il risultato del libro, sarebbe già un risultato imponente. Ma in realtà, il libro ci ha dato ben di più.

PHILON D'ALEXANDRIE, *De fuga et inventione*, introd., texte, traduction et commentaire, par ESTHER STAROBINSKI-SAFAR (« Les oeuvres de Philon d'Alexandrie », n. 17), Éditions du Cerf, 1970, pp. 332.

Recensendo su questa medesima rivista altri volumi delle collezioni delle opere di Filone d'Alessandria, editate dalle Éditions du Cerf, non ho mancato di mettere in luce l'alto livello scientifico delle pubblicazioni, sia per ciò che riguarda la parte introduttiva, sia per ciò che riguarda la costituzione del testo e la traduzione. Figura degnamente nella collezione anche questa edizione del *De fuga et inventione*, anzi potrei dire che il presente volume è tra i migliori della serie, sia per chia-

rezza nella presentazione delle varie questioni, sia per compiutezza nell'informazione (se nessun autore italiano è citato, ciò non è da attribuire certo a negligenza dell'Autore; è che in Italia questo campo di indagini, pur così suggestivo e per varie ragioni così interessante, è quasi del tutto trascurato), e per ammirevole dominio della non facile materia. Per questa parte del libro io non avrei quasi nulla da eccepire: mi occuperò perciò solo della costituzione del testo: che segue sostanzialmente l'edizione di Cohn-Wendland, naturalmente l'*editio maior* di Berlino, 1898, ma con la libertà ch'è segno di spirito critico e di indipendenza di giudizio. In una tavola sinottica, ch'è a p. 100, sono indicati i quattordici punti in cui la presente edizione si allontana dall'edizione tedesca sopra menzionata: in metà di questi punti il presente Editore, la Starobinski-Safar, preferisce seguire la lezione dei codici, anzichè le correzioni dei moderni, e il criterio non può, in linea di massima, non essere approvato. Ma procediamo all'esame di taluni di questi, e di altri punti.

I, I, 9: l'A. aggiunge, col Wendland, un ἰδοῦ nella citazione biblica che riporta le parole dell'Angelo del Signore: εἶπεν αὐτῇ ὁ ἄγγελος κυρίου <ἰδοῦ> σὺ ἐν γαστρὶ ἔχεις κτλ. Ora, è possibile che ἰδοῦ sia caduto nella trasmissione per una specie di aplografia col precedente κυρίου, ma è anche possibile che l'abbia tralasciato lo scrittore stesso, che evidentemente citava a memoria.

Id. 4, 4: i manoscritti hanno παραστήσομαι, preferito dal presente Editore alla correzione παραστήσομεν di Wendland: poichè non c'è apprezzabile differenza di significato tra il medio e l'attivo, non potrebbe esserci altro criterio valido per la scelta, se non l'*usus* dello scrittore, ma purtroppo sono attestati fin dalle prime pagine il singolare e il *pluralis modestiae*. Tuttavia, in mancanza di argomenti in contrario, deve prevalere la lezione trādita.

Id. 6, 2 sg.: i codd. hanno τῇ τὸν φόβον ἐπανατειναμένην, corretto da Turnèbe in τὴν . . . ἐπανατειμένην, seguito dall'Editore che cita come esempio di tale costruzione il fr. 176 di Sofocle. Si tratterebbe, comunque, di un precedente poetico; mi pare più verosimile supporre che qui Filone abbia usato il dativo con l'infinito per analogia di παραμυθεῖσθαι « esortare », che ha appunto questa costruzione; anche qui, credo, era da accettare la lezione dei codici!

Id. 23, 3: i codd. hanno Ἡσαῦ ὁ ἀδελφός σου ἀπειλεῖ ἀποκτεῖναί σε. Wendland inserì dopo ἀπειλεῖ un σοι in base al testo dei Settanta;

l'Editore attuale osserva che questa aggiunta non s'impone nè per la grammatica nè per il senso. Ed è infatti così: e allora perchè lo ha accolto nel suo testo? Mi sembra che non sia prudente adeguare sempre nelle citazioni il testo di Filone al testo biblico: può darsi che a Filone sia dispiaciuto il seguito σου . . . , σοι . . . , σε.

Id. 29, 2: χάριτας δωρεὰς τῇ πατρίδι, così la Vulgata. Wendland corregge χάριτας in χαριεῖ, naturalmente per dare un verbo reggente all'accusativo, e l'E. lo segue pur osservando che per avere un senso basterebbe aggiungere un καί a χάριτας, come è in uno dei manoscritti; tuttavia egli stampa χαριεῖ. In realtà il verbo reggente i due accusativi c'è ed è sempre παρῖει precedente. Invece di inserire un καί, è meglio comunque inserire un τε, caduto verosimilmente per aplografia di τῇ; la costruzione e il significato di συνεκδίδωμι sono quelli che si ricavano dall'esempio di Lisia 19, 59 (Demost. 18, 26, 8) registrato dal Liddell-Scott (« help a poor man in portioning out his daughter »).

Id. 33, 3: i manoscritti hanno πορισμοῦ, che Mangey corregge in ἀργυρισμοῦ, e l'E. lo segue; Wendland scrive πορισμούς, coordinandolo col precedente πραγματείας. Sembra a me che nè πορισμούς nè ἀργυρισμοῦ siano necessari in questo contesto, e che perciò vada conservato il πορισμοῦ dei codici: solo, va inteso il termine come « procacciamento di risorse », *money-gatting*, come nell'esempio di Plutarco registrato da Liddell-Scott.

Id. 95, 2: Αἱ δ' ἄλλαι πέντε . . . δυνάμεις εἰσὶ τοῦ λέγοντος, così i Mss. Mangey corregge il participio in ὄντος, Wendland in ἡγεμόνος, l'attuale Ed. difende λέγοντος con buoni raffronti. Tuttavia λέγοντος mi sembra poco determinante, preferirei ἄρχοντος se non seguisse ὃν ἄρχει.

Id. 96, 4: la lezione accolta nella presente edizione è χρηστή δὲ καὶ φιλόφρων ἢ διάταξις, ἀλεῖψαι καὶ ῥῶσαι πρὸς εὐελπιστίαν <ἱκανή, ἥς> τίς ἂν ἡδυνήθη μᾶλλον . . . Le due parole aggiunte sono rispettivamente, di Mangey e di Diels: ma nè l'una nè l'altra mi sembrano necessarie: i due infiniti dipendono evidentemente da χρηστή, secondo la costruzione solita di questo aggettivo (l'altro aggettivo è quasi fuso in esso, così da formare un unico concetto): anche lo ἥς è inutile, essendo chiaro dal contesto.

Id. 103 5: τούτων γὰρ ὁ τε οὐρανὸς καὶ σύμπας ὁ κόσμος ἐπικοινωνεῖ, così legge, con Cohn e Wendland, l'E.; i Mss. hanno ἐπικοινωνοί. Fa un po' difficoltà il verbo al singolare coi due soggetti maschili, che non formano un unico concetto. Si potrebbe pensare a ἐπικοινωνοί, con

ellissi della copula; il femminile dei Mss. si potrebbe spiegare come dovuto a influsso dell'αἰ δὲ προσεχέῃς che segue.

II, 171, 6: ...τούτων οὔτε τὰς ἀρχὰς οὔτε τὰ τέλη παρ' ἑαυτοῦς ὡς ἂν αὐτὸς εὐρίσκομεν. Così legge anche l'E. seguendo la distinzione ἂν αἰτίους del tràdito ἀναιτίους proposta dal Wendland. In realtà questo ἂν senza essere unito a un verbo non può non fare difficoltà, anche in Filone, e il senso non ne guadagna affatto, anzi! Invece ἀναιτίους va benissimo; « non troviamo » — dice Filone — nè i principi ne le fini in se stessi, quasi che fossero senza causa (e invece una causa ce l'hanno, ed è Dio).

Agamnemnon by AESCHYLUS: a translation with commentary by HUGH LLOYD-JONES, pp. XX-107, London, Prentice-Hall International, 1971, prezzo 0,65.

Precede un *Foreword* alla serie, e una introduzione (che si ripete in tutti i volumi della serie « Greek Drama »): essa tratta dei seguenti argomenti — della tragedia greca oggi, dei tre grandi poeti tragici, della cronologia, delle rappresentazioni teatrali delle tragedie (e tutto questo è opera di E. A. Havelock). È compreso in questa parte introduttiva anche un breve capitolo sui metri della tragedia greca, che è stato scritto da Adam Parry. Segue poi l'introduzione vera e propria, che tratta dell'*Oresteia* di Eschilo, e, in particolare, dell'*Agamennone*: non è indicato il nome dell'autore, ma indubbiamente è lo stesso Lloyd-Jones.

Una cosa che salta subito agli occhi è che i versi greci non sono riportati coi caratteri greci; ciò sarà dovuto verosimilmente alla natura del pubblico a cui il libro è destinato, ma non saranno pochi a meravigliarsi che in un libro come questo, di alto livello scientifico, non si sia trovato il modo di appagare anche le esigenze dei lettori non ignoranti della lingua greca, i quali avrebbero desiderato leggere nell'alfabeto originale i versi citati, e aver da fare coi versi greci più che con la loro traduzione.

La versione (si osserva nell'introduzione, p. 6) non è basata su un qualche testo pubblicato di Eschilo: è, invece, un testo che, naturalmente, accoglie emendamenti congetturali, e che sceglie tra le lezioni trasmesse, e tra le congetture dei moderni, e che non si astiene dal contribuire di suo. Un testo, dunque, che doveva essere giustificato e difeso;

l'A. si limita a dire che il suo lavoro non è destinato agli studiosi professionisti, e che nelle note (dove pure poteva essere contrabbandato del materiale scientifico!) si è limitato « a ciò che sembra essenziale per i lettori ai quali il libro è destinato ». E fa rabbia che le cose siano andate così: perchè pochi, e forse nessuno, avrebbero potuto darci, come il Lloyd-Jones, una nuova edizione dell'*Agamennone* di Eschilo, che meritasse di essere pubblicata, dopo le notissime edizioni di Eduard Fraenkel e di Denniston-Page.

Sarebbe forse presuntuoso, per un lettore straniero, giudicare della traduzione: la quale, per dichiarazione dello stesso Autore, non ha la pretesa di essere poetica o letteraria, ma mira a rendere il senso con fedeltà e a « reproduce the the impact made by the idiom of the original more closely than a translation with greater literary ambition could do ». Che lo scopo propostosi dal traduttore — e qualche cosa di più — sia stato raggiunto, questo, sì, può, dirlo anche un lettore straniero.

Il lettore *emunctae naris* si butta, naturalmente, sulle note; e non resta deluso, c'è molto anche per lui. Vi sono infatti delle note di carattere metrico, e altre di carattere psicologico, che possono interessarlo, ve ne sono anche parecchie di carattere critico-testuale, che, anche se poco sviluppate, e non pienamente documentate, non possono tuttavia non attirare l'attenzione anche dei filologi. Alcune di queste note si limitano a denunciare l'incertezza o la corruzione del testo (sono le note ai vv. 251, 374, 412, 422 sg., 469, 539, 555, 612, 766, 803, 805, 838, 870, 902, 984, 1001 sgg., 1041, 1052, 1091, 1121, 1172, 1323, 1371, 1443, 1446, 1594, 1657). Altre discutono su emendamenti, e sulla necessità di un emendamento (tali, le note ai versi 105, 304, 374, 378, 489, 612, 674, 1219, 1299). Ma è sempre facile immaginare quale sia, precisamente, il testo difeso dall'A.; altre volte le note discutono sull'interpretazione di un passo, e perciò sulla costituzione del testo relativo, e in questi casi ci riesce meno difficile seguire il ragionamento e le conclusioni dell'Editore. Per es., al v. 378 ἔστω δ' ἀπήμαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν εὖ παραπιδὼν λαχόντι (λαχόντι Auratus λαχόντα F Tr, [ἔχοντι Hartung Blaydes]). Il senso che si ricava da un testo così emendato è detto nella nota a questo verso, *may a fate without pain be granted, so as to content a man well endowed with sens.* Ma Lloyd-Jones osserva che il senso che si ricava dal testo non emendato è migliore: traduce infatti « may it be granted me to have good sense so that the gods are content to leave me

free from harm! ». Non si può non dare ragione a Lloyd-Jones; l'esempio che abbiamo recato è significativo del metodo critico dell'insigne filologo, e ci fa desiderare che non tardi a essere pubblicata l'edizione dell'*Agamennone* che egli sembra averci promesso (giacchè, anche qui, il sobrio Lloyd-Jones è un po' come la Sibilla, « allude, non dice »).

MÉNANDRE, *La Samienne*, texte établi et traduit par JEAN MARIE JACQUES (« Collection des Universités de France »), pp. LXXXV-52 (3-52 numerazione doppia); Paris, Société d'édition « Les belles lettres »; 1971.

L'ottimo Jacques — un esperto di studi menandrei — non ha voluto tardare a darci questa attesa edizione della *Samia*, primo volume di quel *Menandro*, che comprenderà, in un secondo volume, lo *Scudo*, e gli altri frammenti del Papiro del Cairo (il *Dyscolos* era già stato pubblicato dal medesimo Editore). La presente edizione della *Samia* profitta, naturalmente, di tutto quello che si è scritto su questa commedia in questi ultimi anni, da studiosi di ogni nazione: peccato che il dotto Editore non abbia fatto in tempo (eppure si trattava di pubblicazioni sufficientemente anteriori alla sua!) a conoscere alcuni notevoli contributi, come quelli di A. Barigazzi apparsi nella « Rivista di filologia classica » del 1970 (pp. 148-171, e 257-273, e la recensione all'ed. dell'*Aspis* e della *Samia* a cura di C. Austin, pp. 328-333 della medesima rivista), e il capitolo di Ch. Dedoussi dedicato alla *Samia* negli *Entretiens sur l'antiquité classique*, 1970, e anche la breve nota di A.-J. Festugière in « Revue de philologie », 1970, p. 93 (sebbene non sembrino tutte particolarmente felici le loro interpretazioni e siano senza altro preferibili in qualche caso quelle di Jacques). Posteriore all'edizione di Jacques, sebbene porti la medesima data, è l'edizione di F. Sbordone, Napoli 1971; comunque va detto subito che questa edizione di Jacques è per molti rispetti soddisfacente. Inoltre, l'attuale Editore si è valso del consiglio e dei suggerimenti di numerosi studiosi, inglesi, francesi e tedeschi, i cui nomi sono indicati nell'*avant-propos* dell'edizione: tutto questo fa un po' tremar la mano al recensore che si dispone *suo Marte* a scrivere su questa edizione, alla quale — si potrebbe dire — « han posto mano e cielo e terra ». Ma in materia come questa non c'è nulla, generalmente, che si possa dire definitivo: si tratta, per

lo più, di avvicinarsi più o meno, alla verità, fino a quando non giunga la conferma di qualche nuovo testimonio.

Già l'ampia introduzione informa, con compiutezza e acribia, su tutto quello che uno potrebbe desiderare di conoscere su questa commedia di Menandro: e spiega i criteri ai quali l'A. si è attenuto nel costruire il suo testo. Qui uno dei prolemi critici più importanti, se non il più importante, è quello di trovare un criterio di scelta nei tratti in cui si ha, oltre al testo del Bodmeriano, anche quello del Cairense: l'attuale Editore, nei casi in cui B e C divergono, dà la preferenza alle lezioni di B, « la cui superiorità s'impone spesso di per se stessa; e quando non ci sono altri motivi per preferirle, « la loro *actualité* costituisce almeno un *prejugé favorable* ». Direi piuttosto che in questi casi nella scelta dovrebbero intervenire criteri interni, magari soggettivi, di coerenza logica ed estetica. Tra, per esempio, ἔξω κατ' αὐτήν <καὶ> διδοῦσαν τιθίον di B e ἔξω διδοῦσαν τιθίον παριῶν ἅμα di C, chi non preferirebbe la lezione di C? C'è chi la pensa diversamente; sul valore dei due manoscritti sono da tenere presenti le osservazioni di G. Arnott, in « Gnomon », 1970, p. 15 e 19 sg.

Nel lavoro di scelta tra le varie congetture dei dotti, Jacques ha spesso la mano felice: così io non esito a dirmi d'accordo con lui — per esempio — nell'accogliere la lezione |εργάφην al posto dell'ἐτράφην di Kassel e già di Lloyd-Jones (e per preferirlo citerei, più che Aristotele ed Eliodoro, come fa Jacques, il passo dell'*Axiocho* pseudoplatonico 366 e ἐπειδὴν εἰς τοὺς ἐφήβους ἐγγραφῇ), e θυθέν, v. 572, contro lo atticizzato τυθέν di Lefebure (e ciò per il carattere sacrale del termine, quale appare nell'iscrizione di Amorgo, in accezione molto simile εἰς τῆμ βοῦν θυθεῖσαν), e 554 θεράπαινας, Χρυσί (contro il χρυσίς di Lefebure, accettato da molti, soprattutto per evitare lo iato, mentre esso è ben ammissibile [cfr. « Gnomon », 1967, p. 125 sg. e, d'altra parte, è supponibile che i χρυσία erano compresi nei τὰ σαυτῆς πάντα]).

Gli interventi diretti di Jacques sono una trentina, ma non si può dire che essi si impongano sempre e migliorino effettivamente il testo: qualche volta essi sono senza conseguenze, in quanto non tengono conto, e non si preoccupano dell'adattamento sintattico (per es., al v. 218, εἰς[è stato integrato e. g., con ὄναρ, e confesso di averlo pensato anche io: ma in quale contesto sintattico si può immaginarlo?). Inoltre, in più di un caso J. dà come sue, congetture di altri: così, per es., perchè, a v. 72 a αὐτ[αι παρ' ἡμῖν fa seguire nell'apparato un *supple-*

vimus, quando questo supplemento era già nell'edizione di C. Austin? al v. 231, 137 al τὸ nell'apparato critico aggiunge un *nos*, quando *esso* è già nell'Austin? e perchè scrive nell'apparato *in. nos*, quando anche nell'edizione di C. Austin si ha il medesimo inizio νόθον με θ]ρέψειν? Ma non possiamo, naturalmente, riportare tutte le correzioni e le integrazioni proposte da J.; e tanto meno discuterle.

La traduzione è priva di pretese letterarie, ma è generalmente chiara ed esatta; tuttavia qualche punto lascia perplesso il lettore. Per esempio: dei vv. 437 sg. ὁρῶ ἔξω καθ' αὐτὴν <καὶ> διδοῦσαν τιτθίον è data questa interpretazione: « je vois la Samienne qui, en propre personne, tenait le bébé et lui donnait le sein » (come se fosse possibile fare queste cose in persona d'altri!; la verità è, poi, che qui andava seguita la lezione del codice C). Al v. 564 οὐ κατὰ σέ è tradotto *a la différence de toi*, ma così lo ἔτεροι resta senza determinazione, mentre qui occorrerebbe qualche cosa come « le altre del tuo stampo » (anche qui andava accolta la lezione di C: αἱ κατὰ σε); il v. 675 εἰς κόλπον δέ φασι τὴν Ἀδράστειαν è reso con « mais je crache dans mon sein, comme on dit, en l'honneur d'Adrastée », ma non è detto su quale testo si fondi la sua traduzione (e a ogni modo è assai discutibile che questo sputarsi nel seno sia un rendimento di onore ad Adrasteia; e anche quello che segue è inteso in modo che non persuade); ma tutto il passo andrebbe approfondito, e riveduto nel testo e nell'interpretazione. Ancora: nel proemio, dove Moschione descrive la sua vita di figlio adottivo, e gli agi che lo circondavano per generosità del padre, è detto che egli divenne ἀθλιώτερος, ed è aggiunto, subito dopo, che fu corego, filarco, benefattore degli amici (tutte manifestazioni dell'attività politica). In che senso, dunque, ἀθλιώτερος? È interpretazione comune, condivisa, a quanto sembra da J., che questa infelicità consista nelle pene di amore (ma non è possibile: nel momento in cui parla, Moschione è nella piena felicità dell'amore, le pene verranno dopo, molto dopo): si tratterà invece delle pene che dà la πολιτεία, cioè la politica, e ciò potrebbe essere confermato da quello che è detto nell'*Axiocho*, in un passo che ha qualche, sia pur lontana, affinità con questo proemio, passo in cui il giovane datosi alla politica è definito ἀθλιώτερος μακρῶ, 369b. C'è poi il verso seguente, mutilo in principio] γάρ ἔσμεν τῷ χορηγεῖν διέφερον: colmò la lacuna con θνητοί Lloyd-Jones, e J., seguendo Oguse, con αὐτοί (intende: « puisque nous sommes entre nous »), ma che cosa giustificerebbe questa specie di riserva, e questo riserbo? Piuttosto, se si

allude all'ambizione politica, penso che si potrebbe integrare con νέοι], a giustificazione della φιλοτιμία a cui accenna.

Vi sono anche problemi d'ordine più generale: uno di questi, il primo, è quello che si riferisce al sottotitolo della commedia. Come è noto, nè nel Cairense, nè nel Bodmeriano c'è alcuna indicazione in proposito. Solo, nell'*Antologia* di Stobeo sono riportati i vv. 236-238 della *Samia*, indicati come appartenenti a una Μενάνδρου Κηδεία (veramente i mss. hanno Κηδεία, donde erroneamente si è fatto Κνιδία), e i vv. 290-291, indicati come appartenenti anch'essi, alla Κηδεία, e, in un codice, a una presunta Ἀκηδεία. In base a questa testimonianza si è affermato che la *Samia* aveva un sottotitolo, appunto Κηδεία. E poichè Κηδεία ha tanto il significato di « sepolture », « funerale », quanto di « imparentamento », si concluse che quest'ultimo doveva essere il significato del sottotitolo della commedia. Anche Jacques, come tanti altri, tra cui particolarmente Lloyd-Jones, è d'avviso che Κηδεία sia il sottotitolo della *Samia*, e che esso, inteso come « imparentamento » si adatti mirabilmente all'intrigo della commedia. È vero che l'argomento della *Samia* si svolge intorno a un matrimonio — rotto, rinviato per una serie di equivoci e di incomprensioni e alla fine concluso —, ma questo è anche l'argomento di un gran numero di commedie della νέα, se non di tutte (per es., anche degli Ἀδελφοί I, di Menandro-Terenzio, l'argomento della commedia è un matrimonio — anch'esso mandato a monte in seguito a un equivoco, e poi faticosamente concluso; e c'è anche qui un bimbo nato prima delle nozze). Si può obiettare che negli *Adelphoe* l'argomento è, sì, un matrimonio, ma che il centro di essi è un problema pedagogico: ma anche della *Samia* si può dire che, se anche l'argomento verte intorno a un matrimonio, tuttavia il centro drammatico di essa è nell'intenzione, con tutte le complicazioni che comporta, di nascondere la verità della maternità della ragazza, trasferendola nella concubina samia (da qui il titolo *Samia* dato alla commedia). Se ne deve concludere che, il termine Κηδεία, se anche da un lato si adatti all'argomento della commedia, dell'altro è troppo generico, applicabile a molte altre commedie, perchè possa essere assunto a sottotitolo di questa commedia. Ma vediamo, se, escluso che questo nome possa essere il sottotitolo della *Samia*, si può trovare una spiegazione della sua assunzione a tale funzione nelle citazioni di Stobeo, e cioè nelle fonti a cui attingeva questo antologista. Poichè, come si è già visto, κηδεία può significare anche « funerale », e poichè il Papiro Bodmer

contiene, oltre la *Samia* (nella quale non è introdotto nessun funerale), e il *Dyscolos*, anche l'Ἀσπίς (il cui intreccio è imperniato tutto su due funerali, per cui nell'*editio princeps* della *Samia* era osservato nella nota 2 di p. 25 « l'autre sens du mot Κηδεία 'les funerailles', se serait appliqué bien à la comédie du Pap. Bodmer XXVI, 'Le Bouclier', non corrispondendo affatto al contenuto della *Samia*), viene naturale il sospetto che il sottotitolo Κηδεία appartenga all'Ἀσπίς, onde per errore di un copista (errore tanto più facile ad ammettere, in quanto le due commedie erano comprese insieme col *Dyscolos*, in un unico rotolo, portante, verosimilmente sul cartiglio esterno i titoli delle commedie in esso contenute) sia passato alla *Samia*. Tutto ciò è, per lo meno, possibile; in un seminario tenuto nel maggio del 1971 sul nuovissimo Menandro alla Facoltà catanese, l'illustre Lloyd-Jones, al quale avevo esposto questi miei dubbi, e l'ipotesi che ne era conseguenza, mi osservò che difficilmente poteva ammettersi che Κηδεία, inteso come « funerali », poteva essere il titolo, o il sottotitolo, di una commedia. Difficile, sì (possiamo ribattere), ma non impossibile: chè c'è per lo meno un'altra commedia, che ha un titolo, e verosimilmente, un argomento « funerario »: la *Carine*, nome che è così spiegato da Esichio, alla voce Καρίναι· θρηνησδοὶ μουσικαί, αἱ τοὺς νεκροὺς τῷ θρήνῳ παραπέμπουσαι πρὸς τὰς ταφὰς καὶ τὰ κήδη (!). Del resto, delle due commedie, la *Samia* e lo *Scudo*, quella che aveva bisogno di un sottotitolo era questa ultima, non essendo immaginabile dal solo titolo l'argomento, e il carattere, della commedia: non la *Samia*, che era già qualificata nel titolo come imperniantesi intorno a un personaggio femminile (per questo, tutte le commedie — e sono almeno dieci, compresa la *Samia* — intitolate a un etnico femminile, sono sprovviste di sottotitolo, appunto perchè non si vedeva nessuna necessità di precisarle meglio con un sottotitolo. E questo è un altro argomento. Arnott (« Gnomon » cit. sopra) difende il sottotitolo Κήδεια attribuito alla *Samia*, ma i suoi argomenti non sono gran che diversi da quelli recati, per es., da Lloyd-Jones.

Vi è un altro problema di difficilissima soluzione; è quello che riguarda Diomnesto, al v. 676. « Diomnestus ignotus », dice C. Austin, nei *Subsidia interpretationis*, e anche per J., Diomnesto è « un personnage inconnu », per Barigazzi invece, e per la Dedoussi, Diomnesto si identifica col Diomnesto di cui parla Ateneo, XII, 536 f = Heracl. Pont. fr. 58 Wer.: il personaggio che ebbe la grande fortuna di trovare un tesoro nascosto in un suo podere, e la sfortuna, ugualmente grande, di

perderla, e passato in proverbio per questa sua non invidiabile vicenda. Anche io sono di questo parere, e, per me, il Διομνήστῳ νυμφίῳ è Moschione (che ebbe anche lui una singolare fortuna, quella di trovare una fidanzata come Plangone, e la sfortuna di perderla). Io ho scritto sull'argomento nel « Museum criticum » bolognese, e non credo necessario riassumere qui il contenuto di quel mio articolo: dirò solo come io mi immagino, *ex. g.*, i due versi:

πρότερον — εἰς κόλπον δέ φασι τὴν Ἀδράστειαν πτύεσθαι —
ἐπὶ Διομνήστῳ γενοίμην νυμφίῳ παθόντι θανάων,

cioè: « Che io muoia, prima di vedere come mio genero questo Diomnesto, che subì la nota disgrazia [cioè Moschione] ».

E ora mi si consenta di portare anch'io il mio modesto contributo di ipotesi e di proposte:

v. 177:]αζομ' è integrato γυμνάζομ' da Kasser, accettato nel testo anche da J.; proporrei μελετάζομ' considerando il particolare tipo di esercizio da compiere in vista della preparazione di un discorso, e confrontando col v. 217, dove è usato, a proposito di questo esercizio, il verbo μελετήσας. È vero che è attestato solo μελετάω, e non μελετάζω, ma si tratterebbe di formazione analogica; e in ogni caso, si potrebbe pensare a un μελετήσομ'.

v. 333]ν γ' οὐ τοῦ τρόπου τοῦμοῦ λέγεις. Jacques supplisce, nell'inizio, ἀβελτερίαν di Oguse. Ora sembra che si possa leggere, a quanto mi comunica Lloyd-Jones, μανίαν. Ma ἀβελτερίαν. è forse inadatto, perchè « la stoltezza » non fa parte del carattere, e μανίαν, oltre ad essere forse troppo breve per la lacuna, è esposto allo stesso inconveniente di ἀβελτερίαν. Io penserei a qualche cosa di più specifico, per es. a un ῥαθυμία]ν, che è il concetto che qui ci si aspetta (« condiscendenza », « mollezza »; « indulgenza »).

v. 626:] πρεσβεύεται τις πρὸς με. La lacuna iniziale è colmata con δηλαδή da Galiano, con Ἡράκλεις *e. g.* da C. Austin: nè l'uno nè l'altro supplemento incidono nel contesto logico. A me parrebbe opportuno che si dicesse nell'interesse di chi giungeva l'ambasceria: dunque ἦς [riferito a Criside, nominata nel verso precedente] ὕπερ?

v. 631 sg.: [...] ὦ Μοσχίων, τοὺς φίλους· ἔα μ' Così stampa J.: ma il punto in alto dopo φίλους è una sua idea, ispirata dall' ἔα del v. 637, e si può non tenerne conto. Sandbach supplisce οὐ μεριμνῶ,

Jacques propone $\mu\lambda\eta\lambda\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota\gamma'\omega$, C. Austin propone dubitativamente $\eta\gamma\nu\acute{o}\eta\kappa'\omega$. In realtà, il verso è una risposta alla domanda di Moschione $\tau\acute{\iota}\tau\omicron\upsilon\varsigma\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\upsilon\varsigma\pi\rho\omicron\sigma\delta\omicron\kappa\alpha\zeta\epsilon\rho\epsilon\acute{\iota}\nu\pi\upsilon\theta\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\varsigma$; E la risposta non può essere quella che risulta dal supplemento di Austin nè da quello di Jacques (il supplemento di Sandbach andrebbe forse bene, da questo lato, ma non si concilia con l'accusativo del verso seguente). Il senso della risposta che ci aspettiamo è: « Lascia che agli amici risponda io »: allora $\pi\rho\omicron\sigma\alpha\mu\acute{\epsilon}\iota\beta\epsilon\sigma\theta'$? (o $\epsilon\zeta\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\gamma\kappa\epsilon\iota\nu$ o $\kappa\alpha\tau\alpha\pi\alpha\upsilon\acute{\epsilon}\iota\nu$? (secondo lo spazio della lacuna).

v. 869; $\alpha\lambda\lambda'\epsilon\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu'\delta\mu\omega\varsigma\theta\epsilon\acute{\omega}\rho\epsilon\iota\tau\acute{\iota}\nu\iota\pi\iota\kappa\rho\omicron$ [Le integrazioni proposte sono lontane dal soddisfare: Austin propone $\pi\iota\kappa\rho\omicron\upsilon\varsigma\delta\acute{\iota}\pi\tau\epsilon\iota\varsigma\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$; (ma da quando si è vestito da soldato, Moschione non ha detto nessuna parola al padre!); Jacques non stampa nulla nel testo, e nell'apparato domanda *an* $\pi\iota\kappa\rho\omega\varsigma\sigma\upsilon\nu\upsilon\nu\epsilon\chi\epsilon\iota\varsigma$? Io proporrei $\pi\iota\kappa\rho\acute{o}[\tau\epsilon\rho\omicron\nu\tau\omicron\upsilon\tau\acute{o}\gamma\epsilon$: a chi, cioè, se non a tuo padre questo riesce più amaro? E Demea seguita elencando i debiti di gratitudine che Moschione ha verso di lui.

Queste sono alcune delle note marginali da me apposte alla mia copia delle due commedie; e può darsi che qualcuno dica che era meglio che esse fossero rimaste nelle pagine del volume; nè io potrei dirgli che ha torto (almeno per alcune di esse).

HELMUT VAN THIEL, *Der Eselroman*, I. Untersuchungen (« Zetemata », Heft 54/I; pp. XIII-225; München, Verlag C. H. Beck, 1971; prezzo DM 38.

L'opera è concepita in due parti: una — che è la presente — dedicata alle *Untersuchungen*, cioè alle discussioni su talune questioni storiche e critiche, e un'altra, nella quale saranno presentati sinotticamente i testi greci e latini relativi al problema che dà il titolo al volume. Si tratta del cosiddetto « romanzo dell'asino » — il romanzo per noi perduto, ma che sopravvive nei due romanzi (le *Metamorfosi* di Apuleio e il $\Lambda\omicron\upsilon\kappa\iota\omicron\varsigma\eta\delta\upsilon\omicron\varsigma$ dello pseudo Luciano). Tale romanzo non si identifica con le *Metamorfosi* di Lucio di Patre, anch'esse perdute, e di cui dà notizia Fozio, ma dipende direttamente da esse. Una volta stabilita questa successione, sulla quale ormai — almeno nelle linee generali — nessuno ha dei dubbi, si pone il grosso problema della ricostruzione del « romanzo dell'asino ».

Su questi problemi l'A. ha idee molto chiare: accertato che il Λούκιος ἢ ὄνος abbrevia l'originale, e che Apuleio lo amplia e lo modifica, restava da stabilire dei criteri per l'utilizzazione dei due romanzi superstiti, agli effetti della ricostruzione del perduto « romanzo dell'asino » (a proposito del quale vorrei chiedermi se sia necessario supporre quest'altro anello nella catena che porta ai due scritti superstiti, e non sia possibile invece identificarlo con le perdute *Metamorfosi* di Lucio di Patre). Questi criteri sono in parte ovvi, in parte probabili: quando il Λούκιος e Apuleio si accordano, non vi può essere dubbio che i passi in cui tale accordo si realizza appartengano all'originale: quando invece discordano, allora — pensa giustamente l'A. — quello che merita fiducia è il Λούκιος, che non aggiunge nè modifica nulla, mentre Apuleio non lascia nulla dell'originale, anzi aggiunge e modifica variamente. Per mezzo di questi criteri, e di altri che non riporto, la ricostruzione del perduto modello diventa, se non una cosa meccanica, certo relativamente facile, e — quel che più conta — convincente. Nè si limita al contenuto questa ricostruzione, ma si estende anche alla forma, al lessico e perfino alla grammatica. Ciò l'A. ottiene mediante sagaci confronti coi lessici atticistici, ma evidentemente i risultati più notevoli e sicuri sono quelli riguardanti il contenuto, risultati che non muterebbero di molto, se dovesse dimostrarsi che nel rapporto tra originale e imitazioni le cose non siano andate così semplicemente come le immaginano i più degli studiosi, e tra essi il van Thiel.

Giacchè è possibile — mi sembra — supporre che la lista delle opere interessanti il tema dell'asino si debba allungare all'indietro, e cioè alle origini lontane, ed estendersi ai lati, alla produzione più o meno contemporanea. Come è noto, vi sono degli studiosi, e fra essi il sottoscritto, come dice anche l'A., che mi cita — i quali pensano che al romanzo dell'asino non siano estranee le novelle milesie (ciò risulta evidente, mi sembra, dal confronto col frammento 10 della traduzione latina di Sisenna, *ut cum penitus utero suo recepit*, e Λούκ. 51, 9 εἶσω ὄλον παρεδέξατο, e Apuleio *Metamorf.* X, 22 *sed prorsus totum recepit*: quest'ultimo passo non è riportato dal van Thiel, ma esso non è meno significativo, anzi, unito al passo del Λούκ. acquista un preciso valore sintomatico). Non bisogna tacere tuttavia che c'è chi giudica poco significativo il confronto, e non sicuro che nell'episodio a cui si riferisce il passo sopra riportato di Sisenna agisse un asino, e non un altro animale. Veramente, a farci certi che si trattava di

un asino, e non di un altro animale, valgono decisamente gli altri due passi che evidentemente traducono il primo. E poi non sarebbe il fr. 10 di Sisenna il solo passo che offre riscontri coi due romanzi superstiti: parecchi altri frammenti di Sisenna sono stati avvicinati a passi di Apuleio da vari studiosi (v. la mia *Novella greca*, p. 150, n. 63); e magari questi altri confronti non saranno decisamente persuasivi. Ma vi sono prove anche fuori dell'ambito dei frammenti di Sisenna, oltre che nell'ambito di essi.

In un articolo intitolato *Mimo e romanzo*, pubblicato nella « Rivista di cultura classica e medioevale », del 1966 (ma esso è rimasto probabilmente ignoto all'A.), io ho studiato alcuni frammenti di Sofrone — precisamente il 22, il 130, il 145 b, il 39 Ol., per illustrare il loro rapporto con passi di autori posteriori, allo scopo di trarne elementi utili alla loro interpretazione. In particolare: il fr. 22 ἡ δὲ καλῶς ἀποκαθάρασα ἐξελεπύρωσεν, confrontato con un tratto dello *spurcum additamentum* ad Apul. *Metam.* X, 21, *hastam mei inguinis nivei spurcitiei pluscule exorians emundavit*. E il fr. 146 B Ol. κοντῷ μηλαφῶν αὐτὸ τύψεις, confrontato con Λούκιος p. 557 καὶ πάλιν συνώθει εἰς τὸν τοῖχον εἶτα τύπτε, e col fr. 4 di Aristide-Sisenna *Quid nunc ostium scalpis quid tergiversaris nec bene naviter is?* E il fr. di Sofrone 130 μοσθήτην confrontato con quello che nel Λούκιος è detto della dama che si unì con l'asino, definita come ἐς τὰ ἀφροδίσια ἐτοίμη καὶ τῆς ἀπὸ τῆς συνουσίας ἡδονῆς ἀκόρεστος. Risultava, da questi e da altri confronti che io istituisco in quell'articolo, che (ma sempre, naturalmente, in via di ipotesi) il tema dell'asino, e forse delle nozze bestiali con esso, aveva fatto argomento di composizioni poetiche, forse di Sofrone (c'era anche un *Asinus* di Novio), con particolari più o meno lontanamente simili a quelli che troviamo nei due romanzi, il Λούκιος e le *Metamorfosi* di Apuleio. Anche il passo di Giovenale *mora nulla per ipsam Quo minus imposito clunem summittat asello*, di VI, 333-34 (nel quale era stato visto un riferimento alle nozze bestiali di una donna lasciva) avevo avvicinato in quel mio articolo a un tratto dello *spurcum additamentum*, in cui è detto che la donna trovava insopportabile ogni ritardo alla consumazione delle nozze con l'asino, *modicum illud morulae in anno sibi revolutionem autumabat*. Tutti indizi tenui e incerti, ma che, messi insieme, lasciano sospettare che la « storia dell'asino » non abbia avuto una tradizione così semplice e lineare come parrebbe.

Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 20-XII-1971 nella Tipografia dell'Università di Catania
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea	(esaurito)
2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani	L. 2.500
3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh	» 2.500
4) S. BOTTARI. Il maestro di S. Martino	(esaurito)
5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia	(esaurito)
6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia	» 1.500
7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò	» 2.500
8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano	» 1.500
9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung	» 2.500
10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani	» 1.500
11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI	» 3.000
12) R. M. RUGGERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 1.000
13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese	» 1.000
14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ	» 4.000
15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana	(esaurito)
16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali	» 4.000
17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice	(esaurito)
18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. MORISANI	» 1.500
19) M. MARIANELLI. Appunti su Novalis	» 2.000
20) T. WATSON. Ἐκατομυρία, (1582), a cura di C. G. CECIONI	» 3.000
21) V. GASTALDI. Jean-Pierre Camus	» 3.000
22) C. CORDIÉ. « Gian Pietro da Core » e la società italiana della fine dell'Ottocento	» 3.000
23) M. R. CATAUDELLA. Atene fra il VII e il VI secolo. Aspetti economici e sociali dell'Attica arcaica	» 4.000
24) N. MINEO. Profetismo e apocalittica in Dante	» 4.000
25) F. RENDA. Bernardo Tanucci e i beni dei Gesuiti	» 3.000
26) Concordanza dei « Colloqui » di G. Gozzano a cura di G. SAVOCA	» 3.500